V Colóquio Internacional.
TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO MUNDO IBERO-AMERICANO
Rio de Janeiro 28-30 de maio de 2008.

MASSIMO MORIGI

CYBERFASCISMUS: IL DOMANI APPARTIENE A NOI (AESTHETICA FASCISTICA IV)*

***Per ragioni legate alla pesantezza del file originale, la presente versione di *Repvblikanismvs Geopoliticvs Fontes Origines et Via* è stata alleggerita dei file video FLV posti all'altezza dei link presenti in *Cyberfascismus: il domani appartiene a noi (Aesthetica Fascistica IV)*. Chi volesse vedere questi file video, talvolta indispensabili per l'inattivazione di molti link presenti nel testo e, comunque, al di là di questi aspetti tecnici, importanti per la comprensione, anche estetica, di *Cyberfascismus*, può andare all'indirizzo https://archive.org/details/RepvblicanismvsGeopoliticvsFontesOriginesEtViaMassimoMorigi attraverso il quale potrà scaricare il file originale di *Repvblikanismvs Geopoliticvs* e così prendere visione dei file video.**

Ascolta il ruscello che sgorga lassù
ed umile a valle scompar
e guarda l'argento del fiume che
sereno e sicuro va.

Osserva dell'alba il primo baglior
che annuncia la fiamma del sol
ciò che nasce puro più grande vivrà
e vince l'oscurità.

La tenebra fugge i raggi del sol
Iddio dà gioia e calor
nei cuor la speranza non morirà
il domani appartiene
il domani appartiene
il domani appartiene a noi.

Ascolta il mio canto che sale nel ciel
verso l'immensità
unisci il tuo grido di libertà
comincia uomo a lottar.

Chi sfrutta nell'ombra sapremo stanar
se uniti noi marcerem
l'usura ed il pugno noi vincerem
il domani appartiene
il domani appartiene
il domani appartiene a noi

La terra dei Padri, la Fede immortal
nessuno potrà cancellar
il sangue, il lavoro, la civiltà
cantiamo la Tradizion

La terra dei Padri, la Fede immortal
nessuno potrà cancellar
il popolo vinca dell'oro il signor
il domani appartiene
il domani appartiene
il domani appartiene a noi

Il domani appartiene a noi

Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.

Matthew Arnold, ***Dover Beach***

“ E qui noi siamo come su un’oscura pianura/Percorsa da allarmi confusi di lotta e di fuga,/Dove armate ignoranti si scontrano nella notte.” Non solo col dissolvimento delle metanarrative e lo svuotamento di ogni ***telos*** la condizione postmoderna si presenta sul proscenio della storia. Non solo con la fine della storia (fine intesa non sul piano puramente événementielle, autentico ossimoro di Fukuyama, ma , molto più inquietante, come scomparsa di ogni pretesa di “filosofia della storia”), possono essere mestamente archiviati il Novecento e il secolo che da poco è iniziato. In realtà l’oscura pianura del nostro tempo è anche attraversata da bagliori di scontri e di lotte, inquietanti sicuramente, ma che proprio non ci consentono di riposare nella triste (ma anche riposante) condizione di un mondo giunto al massimo (ed irreversibile) grado entropico. Forse si era stati troppo precipitosi nel proclamare la ***finis avanguardiae*** (Poggioli 1968 ; Bürger 1984) e forse non si avvertiva che la fusione fra arte e vita, il cui punto di non ritorno fu costituito dalla fascistica estetizzazione dell’arte, ha perso la sua connotazione strettamente elitaria per divenire oggi una possibilità (speranza, dannazione ?) ampliamente diffusa. Ma dove, sul piano strettamente effettuale, è possibile tracciare questi tentativi di reviviscenza delle metanarrative e del ***telos*** della storia? Ovviamente non nei classici grandi mezzi di informazione i quali proprio per la loro natura di massa e di trasmissione unidirezionale - quando anche sul piano dei contenuti non sono che il distillato dell’ideologia della “fine della storia” - non possono che presentarsi come la radicale antitesi di ogni pulsione integralmente avanguardistica e di estetizzazione integrale. Ed è infatti al Web che è assegnato il compito di smentire - anche se, come vedremo, con assai inquietanti bagliori - la fosca visione di una postmodernità dove avanguardia sia semplicemente un termine da manuale di storia dell’arte. Ma dove bisogna ben guardarsi dall’ingenuo errore di disvelare nel mondo virtuale anche solo una semplice

trasposizione cibernetica di quanto tramandato da questi manuali. Vale a dire che la vera novità della rete non è tanto dare la possibilità a gruppi che si riconoscono esplicitamente come avanguardia di portare avanti e diffondere i propri programmi artistici e/o di vita (esiste anche questo aspetto ma è il meno interessante) ma questa consiste nel rapporto non più unidirezionale fra le avanguardie – si riconoscano o meno in questo termine poco importa – e i loro fruitori, i quali così arrivano ad apportare nuovi e più intensi significati al messaggio originale e mutandosi pertanto a loro volta da massa ad "avanguardia" essi stessi. Il lato tragico, nel senso classico della parola, di questo processo è che, come vedremo, l'intensificazione del messaggio è il preludio alla sua sclerotizzazione e alla sconfitta, in definitiva dell'avanguardia stessa (che così viene rigettata nelle contraddizioni del passato dove la fusione fra arte e vita si conclude nel dissolvimento dell'arte nella politica - dimensione pubblica, e quindi banalizzata, della vita - altrimenti detta estetizzazione della politica). Il lato positivo è che, per l'ennesima volta, si è sollevato il velo di Maya ad un mondo solo apparentemente pacificato e non ancora in procinto (nonostante le migliori intenzioni buoniste e democratiche) di dimettersi dalla storia.

Cliccando su http://it.youtube.com/watch?v=JbB1s7TZUQk
possiamo avere accesso al video "Life is life" del gruppo musicale Laibach[1]. I Laibach non rispondono però ai classici canoni della rock band. Tanto per iniziare essi non sono sorti per fini meramente commerciali ma costituiscono l'espressione musicale del gruppo avanguardististico NSK (Neue Slowenische Kunst) , il cui programma estetico-politico è l'impiego dei

[1] Il video musicale presso questo indirizzo e tutti i successivi citati in questa comunicazione, vista la natura volatile delle fonti internettiane, sono stati "salvati" presso l' "Archivio Storico Digitale Massimo Morigi-Stefano Salmi" e sono perciò senza alcun problema impiegabili come fonti primarie.

procedimenti dell'arte totalitaria al fine di arrivare ad un rifiuto del totalitarismo sia nell'arte che nella politica (Dahal 1999; Kenney 2002; Bazzocchi 2003; Erjavec, Jay, Groïs 2003, Monroe, Zizek 2005;). Sia come sia "Life is life" dimostra di aver fatto tesoro dei dettami della propaganda hitleriana. La musica, un arrangiamento di "Live is life" del gruppo degli anni '80 Opus, dimostra quanto in sé sia poco importante l'originalità di un'idea quanto la sua elaborazione. La dolciastra e stucchevole "Live is life" che a tempo di reggae suggeriva le dolcezze caraibiche del ***carpe diem*,** si è tramutata in una terribilmente coinvolgente marcia , al suono della quale i componenti del gruppo musicale Laibach - che nel video nell'abbigliamento intendono richiamare un manipolo di giovani nazisti durante un'escursione (unica eccezione il capo del gruppo ed anche capo nella realtà della band che indossa uno strano copricapo che lo avvicina sinistramente a Dracula) - si inoltrano in un bosco, simbolo evidente ed anche molto efficace delle forze della natura da cui il puro ariano trae la forza e la sua legittimazione al dominio. Al di là degli innumerevoli simboli di cui è cosparso il video (la donna arciere dei primi frame, che dà il la retorico a quanto segue, una specie di Diana cacciatrice che ci richiama alla nozione nietzschiana della spietatezza e al tempo stesso della feroce bellezza della vita, alla cascata in cui l'acqua invece di scendere sale, simbolo del tempo che torna indietro e quindi dell'eterno ritorno sempre nietzschiano , o sul versante di una simbologia nazionale più propriamente slovena, come, per esempio, i cervi) e delle parole della canzone che richiamano alle nozioni nazionalsocialistiche di terra, sangue, popolo, tradizione, etc. , quello che colpisce maggiormente (e delizia anche da un punto di vista estetico) è la perfetta fusione fra l'estremamente coinvolgente marcia , cadenzata al suono di tamburi e accompagnata da squillanti suoni di tromba, e l'espressione estatica dei giovani nazisti che immersi nella natura e guidati dal loro leader col copricapo alla Dracula elevano a squarciagola il loro inno alla vita, "Life is life", appunto.

Se l’obiettivo era dimostrare che l’estetica nazionalsocialista qualora impiegata per fini artistici possa raggiungere le vette del sublime, allora questo obiettivo è stato raggiunto (peraltro, non c’era bisogno dei Laibach per saperlo, basti pensare a Leni Riefensthal, su cui torneremo in seguito, e a questo proposito veramente risibili e bacchettone ci paiono le considerazioni della Sontag (1980)) . E se il proposito era conseguentemente dimostrare che dal male assoluto nazionalsocialista bisogna trarre l’insegnamento che da questo baratro va salvato l’entusiasmo che esso sapeva suscitare, per poi indirizzarlo verso finalità non totalitarie, siamo in presenza di una lettura certamente non triviale della vicenda della Germania nazista, sicuramente avanguardistica per i mezzi con cui è stata raggiunta, l’impiego a fini artistici dei tropi nazionalsocialisti per l’indottrinamento di massa , sfidando così coraggiosamente il maggiore tabù espressivo post seconda guerra mondiale che vuole messo al bando, se non per fini puramente storiografici, qualsiasi riferimento al nazionalsocialismo (al confronto fanno veramente ridere, quando non fanno pena, le goffe e stanche provocazioni delle pretese odierne avanguardie: vedi la “merda di artista” in scatola, epigonale, sciatto e disgustoso - ma in fondo innocuo - richiamo di un ormai esangue e ripetitivo surrealismo o le insignificanti performance di un Beuys, che più della critica d’arte avrebbero dovuto richiamare l’attenzione degli psichiatria ed altre simili mirabilia…).

Sia come sia i Laibach sono stati a più riprese accusati di essere fascisti e questo faceva certamente parte del loro piano di provocazione (“Life is life”, è solo il più famoso video dell’intera produzione del gruppo: in altri simili, anche se meno popolari, le canzoni vengono cantate in tedesco e ogni riferimento è puramente non casuale). Ma certamente faceva molto meno parte del loro piano di provocazione che, grazie alle nuove possibilità

date dall'informatica per dilatare l'espressività e l'esibizionismo di massa - leggi U Tube - "Life is life" fosse posta come sottofondo per un video composto da materiale tratto direttamente dal ***Triumph des Willens*** di Leni Riefenstahl, commissionato da Hitler alla cineasta tedesca per celebrare la definitiva vittoria del nazionalsocialismo in Germania .

Cliccando su http://it.youtube.com/watch?v=vVHq0gViMLU davanti ai nostri occhi si snoda un video musicale in cui nella prima parte le bellissime immagini girate da Leni Riefenstahl sul congresso di Norimberga del partito nazista traggono una ancor più potente suggestione dalle note di "Life is life"[2]. Varrebbe poco a questo punto affermare che siamo in presenza di un'operazione che nulla ha a che spartire con gli originari intenti demistificatori e/o di approfondimento del fenomeno totalitario che sono propri dei Laibach. Se dal punto di vista politico siamo in presenza di una flagrante crassa apologia nazista, dal punto di vista estetico è proprio questa sfacciata apologia nazista a rendere ancora più inquietante il risultato estetico che non solo è pienamente raggiunto ma che si dimostra ancor più inquietante proprio in ragione del degradato messaggio che si presta espressamente di veicolare. Si è quindi di fronte ad una resa dei conti in cui siamo richiamati alla nostra responsabilità morale e all'impossibilità, almeno per quanto riguarda l'uso di estetiche totalitarie, di scindere la forma dai contenuti ? Siamo quindi in presenza del disvelamento del significato intimo del progetto dei Laibach (e degli altri che qui di seguito tratteremo) , un orrido sguardo di Medusa in cui il totalitarismo non significa solo fittizia attribuzione, attraverso mere tecniche di indottrinamento e di ripetizione del messaggio, di un valore estetico a ciò che apparentemente sembrerebbe la sua radicale antitesi ma anche, e soprattutto, che questo indottrinamento deve unirsi

[2] Nella seconda parte, invece, per cercare di evitare al video accuse di neonazismo vengono mostrate le devastazioni sulla Germania del secondo conflitto mondiale.

simbioticamente a solide ed indiscusse basi estetiche per risultare fino in fondo convincente e vitale ?

Siamo, in altre parole, di fronte al lato tragico di queste nuove avanguardie dell'era digital-telematica, le quali in virtù del cyberspazio in cui si trovano ad operare, sono ineluttabilmente trascinate - volenti o non - a dilatare enormemente le possibilità delle avanguardie storiche, le quali non potevano certo contare - e del resto non l'avrebbero nemmeno voluto, se non altro per ragioni puramente elitarie - sulla generazione telematica di un'avanguardia di massa, la quale se certamente mette radicalmente in crisi la postmoderna afasia narrativa lo fa a tutto rischio del ricadere in una ancor più pericolosa afasia totalitaria.

Un nuovo fascismo cibernetico quindi come l'inaccettabile pegno della possibilità di rompere con le logiche della fine della storia? Prima di cercare di rispondere forse è più opportuno continuare il nostro viaggio nella rete.

Il gruppo tedesco dei Rammstein non nasce con le stesse pretese avanguardistiche dei Laibach. I Rammstein non si propongono di demistificare l'ideologia totalitaria nazista e quando dai vari intervistatori viene fatto loro notare che la loro musica e la loro pubblica immagine costituiscono un diretto richiamo al nazismo, la loro risposta è che questo è un totale travisamento, suggerito dal fatto che essi sono tedeschi e che come tali traggono ispirazione dalla tradizione tedesca dalla quale proviene, anche se come un figlio indesiderato, anche il nazismo. Nell'identificare i Rammstein come nazisti saremmo quindi in presenza del classico fraintendimento che, più o meno in buona fede, vorrebbe fare di ogni tedesco un nazionalsocialista. Non ci rimane quindi che compiere la solita verifica.

All'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=eZrLn9HhhjQ possiamo accedere al video ufficiale della canzone "Stripped " dei Rammstein. Come nel caso di "Life is life" dei Laibach, si tratta di una cover essendo "Stripped" un pezzo originariamente dei Depeche Mode. E come nel caso dei Labaich anche questa cover è immensamente superiore all'originale. Mentre nei Depeche Mode abbiamo un esempio di pop elettronico stanco e ripetitivo, dopo la la "cura" Rammstein la ripetitività della melodia, l'incalzare del ritmo (e la straordinaria voce cavernosa del leader del gruppo Till Lindemann, che ricorre anche a tecniche operistiche) lo rendono uno dei motivi più coinvolgenti (ed orecchiabili) che siano mai apparsi sulla scena della pop music. Inoltre, le immagini del video ufficiale sono tratte - e da chi altri se no - da ***Olympia*** della solita Leni Riefenstahl. L'abbinamento fra la sublime esaltazione cinematografica dei perfetti corpi "ariani" di ***Olympia*** con la straordinaria interpretazione di "Stripped" dei Rammstein e di Till Lindemann rappresenta forse la più perfetta rappresentazione dell'ideologia nazista della superiorità della razza tedesca, una rappresentazione tanto più pericolosa quanto più veicolata attraverso un'estetica di grande valore (e in questo caso anche non immediatamente revulsiva, necessitando le immagini di ***Olympia***, al contrario delle due versioni video di "Life is life" anche un buon livello culturale per essere decrittate).

Dove invece non è proprio necessario un buon livello culturale per comprendere che ci si trova di fronte ad una diretta apologia del nazismo è nella versione "improved fan video"di "Stripped" (secondo la definizione dataci da U Tube stesso). Ora la versione "migliorata" dei fan dei Rammstein apporta profondi cambiamenti nel video (la nuova versione all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=YcGJFvaQM0s). Pur rimanendo in parte il materiale tratto da ***Olympia*** , questo viene intercalato con filmati e foto propagandistiche naziste (adunate di massa, discorsi di Hitler, etc.) e mentre il video ufficiale dei Rammstein terminava

con un tripudio di perfetti corpi umani in movimento (che può costituire anche un astuto riferimento all'idea della supremazia razziale ma che molto più semplicisticamente può essere interpretato come un riferimento all'eternità dell'ideale olimpico in quanto gli ultimi frame sono costituiti da una dissolvenza di questi corpi con le eterne rovine del Partenone, una dissimulazione probabilmente molto sottile per sventare le accuse di filonazismo) , nella versione migliorata il video termina con una bandiera con la svastica che viene bruciata su un falò e un busto integro di Hitler posto su un cumulo di macerie della Berlino in fiamme (siamo di nuovo, evidentemente, di fronte ad un depistaggio: apparentemente queste due immagini starebbero a significare la sconfitta totale del nazismo, ma in realtà la svastica che arde richiama potentemente l'idea della Fenice mentre il busto integro sul cumulo di macerie sta a significare che nonostante l'avverso destino rimangono intatte le possibilità di un ritorno, eterno possibilmente) . Ed anche in questo caso, ritornano le medesime considerazioni fatte a proposito dei Laibach : alla banalizzazione del messaggio politico apportato nel video alterato dai fan non corrisponde un abbassamento del livello estetico. In altre parole e ripetendoci. L'estetizzazione operata dall'avanguardia originale non subisce il minimo degrado quando questa viene in contatto ed assimilata dalla più vasta cerchia della fruizione internettiana. (Anche nel caso in specie dei Rammstein, che immettendo nel circolo del Web materiale del III Reich ma non palesemente nazista riescono ad operare un'esaltazione del totalitarismo tedesco ed innescano la risposta di alcuni loro fan nazisti che producono un video politicamente inaccettabile ma esteticamente comunque di grande valore).

Ma dove l'esaltazione del nazismo raggiunge livelli di intensissima fascinazione l'abbiamo col video non ufficiale dei fan dei Rammstein dove le immagini commentano la canzone "Reise Reise" (all'indirizzo

http://it.youtube.com/watch?v=HdCJzfi3dY4). “Reise Reise” è una metafora della intrinseca violenza della vita umana e descrive il drammatico incontro di un pescatore con una grossa preda che viene trafitta dall’arpione. In questo video non ufficiale, la magistrale ed intensissima interpretazione di Till Lindemann , che ininterrottamente scandisce il ritornello “Reise Reise”, fa da tappeto musicale alle immagini tratte dal ***Triumph des Willens*** di Leni Riefenstahl. Si tratta probabilmente del più abile video di propaganda nazista mai prodotto. Perfetta la fusione fra le immagini e le parole della canzone, che proprio per la loro valenza metaforica sulla tragicità della vita si adattano benissimo a fare da commento alla tragica esperienza nazista (anche se questo destino finale non compare nelle immagini, che anzi esaltano il nazismo nel momento del suo trionfo, è presente nel video un latente senso da ***Götterdämmerung*** della Germania nazista, solo che questo per i fanatici nazisti viene visto non come una fine ma come un momento di un eterno ritorno, vedi la svastica-fenice di cui si è già detto). E perfetto anche il tono epico della musica di “Reise Reise” che conferisce alle immagini di Leni Riefenstahl la degna (o indegna se si vuole) colonna sonora. “ Reise Reise” , insomma come la più chiara rappresentazione del momento in cui l’intensificazione del messaggio originario estetizzante ed avanguardistico si muta, ad opera di un’elite di fruitori, in fascismo cibernetico tout court, nel quale avviene sì un degrado della valenza metaforica, tramutandosi in crassa propaganda, ma dove questo degrado non ingenera una decomposizione del risultato estetico globale ma semmai un suo innalzamento. Anche se solo a livello virtuale, siamo così forse in presenza al grado ultimo e definitivo dell’estetizzazione della politica, dove non solo il messaggio politico totalitario per essere trasmesso e recepito con successo deve rivestirsi di forme accattivanti e/o sessualmente sadomasochistiche (Sontag 1980) ma dove condizione ineludibile per la sua esistenza e trasmissione è che questo messaggio totalitario divenga esso stesso effettivamente

momento estetico. Va da sé che questa nuova estetizzazione della politica rispetto a quella attuata dai regimi fascisti e nazisti accanto ad analogie presenta due sostanziali differenze. La prima, la più scontata, è che siamo in presenza di fenomeni che si svolgono all'interno del Web e non sulla carne viva di reali comunità politiche (anche se sarebbe veramente ingenuo presupporre una soluzione di continuità fra mondo virtuale e quello reale ed anzi tutte le evidenze empiriche ci suggeriscono un sempre più veloce lievitare del primo a discapito del secondo). La seconda, molto meno scontata, che mentre le estetizzazioni politiche che videro la loro realizzazione nell'Italia fascista e nella Germania nazista avevano sì sullo sfondo il trauma della rivoluzione bolscevica ma non certo un tramonto delle ideologie, questa seconda estetizzazione politica sorge in un contesto postmoderno di fine delle ideologie e della metanarrative. E' ovvio che attribuire a questa intensificata estetizzazione un carattere – al di là del ributtante messaggio politico che veicola – di resistenza al carattere afasico della postmodernità oppure giudicarla esclusivamente come l'unica possibilità residuale di diffusione del fascismo e del nazismo, non potendosi sul piano storico concreto altro che registrare la dimensione di "fine della civiltà" che accompagnarono il fascismo e il nazismo, è questione che così impostata può essere difficilmente sciolta e destinata a rimanere insoluta. Più utile a noi sembra piuttosto rispondere alla domanda che informa tutto il nostro discorso e cioè se è possibile che un'estetica che è comunque espressione di una ideologia di fine di civiltà possa essere annoverata fra le risposte possibili all'afasia del postmoderno.

Una prima risposta ci può venire allargando l'orizzonte oltre ai casi da cui è partito il nostro discorso. Se con i Laibach e con i Rammstein[3] siamo in presenza di un fenomeno dove alla ricchezza

---

[3] Medesime considerazioni come quelle svolte sui Laibach e i Rammstein si potrebbero svolgere riguardo a molti altri gruppi del

della proposta estetica originaria fa riscontro un risposta sul Web altrettanto , se non di più, esteticamente valida ed indissolubilmente però legata ad un profondissimo degrado del messaggio, cosa che ci suggerisce l'idea che la forza eversiva rispetto alla postmodernità consista in una sorta di drammatica narrazione dello scacco cui viene sottoposto il momento estetico qualora s'insignorisca totalmente del momento politico, gettare lo sguardo sui numerosi gruppi fascio-rock porta sicuramente a ridimensionare l'ipotesi formulata originariamente del Web come luogo di espressione e/o creazione di avanguardie.

L' esempio classico è la canzone "Tomorrow Belongs to Me" dal film ***Cabaret***. La canzone, il cui titolo è stato non letteralmente tradotto in italiano con "Il domani appartiene a noi" (un "a noi" molto significativo ed anche il resto della traduzione pur rispettando lo spirito " agreste-reazionario" dell'originale in inglese se ne discosta ancor più profondamente: per il testo integrale della versione italiana vedi in esergo) ebbe in origine l'effetto perverso di costare il taglio di una scena del film. In questa scena veniva rappresentato un biondo giovanotto della Hitlerjugend che ad una festa in un giardino di una birreria intona "Tomorrow Belongs to Me" immediatamente seguito da quasi tutti i presenti (i pochi che non cantano dovevano rappresentare, evidentemente, coloro che non intendevano piegarsi al nazismo) . Il culmine viene raggiunto quando il giovane alza il braccio destro fasciato dalla svastica e questo nell'intenzione dello sceneggiatore

---

genere industrial-fascist-rock. Rinviamo per tutti ai Ministry e al video della canzone "The Land of Rape and Honey" , dove al seguente indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=HJCHFCvMCC8 al ritmo incessante del ritornello "Sieg Heil" ripetuto senza sosta, possiamo leggere una feroce critica alla società statunitense mentre all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=8bvgy08jPf4 , accanto a scene di un concerto dei Ministry dove con intenti irrisori viene sventolata la bandiera statunitense, compaiono Hitler e scene della conquista al potere del nazismo. L'intendo probabile è paragonare il Terzo Reich agli Stati Uniti . Il tutto è veramente molto godibile ma, come al solito, permane l'impressione di una apologia del nazifascismo.

avrebbe dovuto significare il pericolo del totalitarismo che si serve anche di mezzi apparentemente innocenti, come può essere una canzone sulle bellezze della natura quale “Tomorrow Belongs to Me”, per insinuarsi nella mente degli uomini (la scena tagliata può essere vista su http://it.youtube.com/watch?v=ZMVql9RLP34) . Ora, come si dice, delle buone intenzioni sono lastricate le strade che portano all’inferno e la scena fu originariamente tagliata perchè giudicata una involontaria apologia del nazismo (e se si deve deprecare qualsiasi forma di censura, c’è da dire che veramente proprio grazie all’orecchiabilità dell’aria e all’abilità con cui era stata realizzata e recitata, questa scena funziona, in effetti, più come propaganda che come condanna del nazismo). Ma le cose, purtroppo, non finiscono qui. Probabilmente grazie a questa goffa censura ed anche al fatto che la scena tagliata era, in effetti, una potente apologia del nazismo, ora ovunque a livello planetario non c’è gruppo neofascista o neonazista degno di questo nome che dilettandosi nel cyberhate (il termine internazionalmente adottato per definire i gruppi estremisti di destra che impiegano il Web per diffondere l’odio razziale o, comunque, l’idea della supremazia della razza bianca, versione ariana , ovviamente) non metta in rete un suo video e una sua versione di “Tomorrow Belongs to Me”, che così per la destra estrema ha assunto il rango di una specie di inno internazionale . Ma in questo caso il risultato estetico è veramente deprimente[4].

---

[4] Solo per quanto riguarda l’Italia, segnaliamo alcuni gruppi e cantanti fascisti che si sono cimentati con questa canzone : http://it.youtube.com/watch?v=vLYVoBGLqy8 è l’indirizzo presso il quale si assiste all’interpretazione del “Domani appartiene a noi” della cantante di origini abruzzesi Aufidena (già Viking), al secolo Francesca Ortolani. Il lato notevole – o buffo – della prova canora di Aufidena-Viking-Francesca Ortolani è che essa, pur proclamandosi una accanita sostenitrice dell’identità nazionale italiana (e, ovviamente, odiatrice in servizio permanente effettivo degli ebrei) , in realtà non canta “Il domani appartiene a noi” ma l’originale inglese “Tomorrow belongs to me”. Dalla “vichinga” d’ Abruzzo dagli occhi e capelli scuri - ragazza dai tratti mediterranei e che nell’aspetto potrebbe anche essere scambiata per una tipica bella figliola d’Israele - passiamo ad un altro momento

involontariamente comico delle interpretazioni italiane del "Domani appartiene a noi". All'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=I3fCd2kL_-o
La compagnia dell'anello, questo il pomposo nome tolkieniano della band in questione, strimpella allegramente e fascisticamente sul "ruscello che sgorga lassù/e umile a valle scompar […] l'usura ed il pugno [che] noi vincerem […] La terra dei Padri, la Fede immortal" ed altre commoventi e profonde insulsaggini. L'aspetto divertente di tutta la faccenda, è che sul palco è stato invitato anche Gianni Alemanno, componente di spicco di quell'Alleanza Nazionale il cui sforzo principale è stato fin dal Congresso di Fiuggi accreditarsi come forza responsabile di destra che ha tagliato tutti i ponti col fascismo. E il suo volto comicamente contratto, che tradisce una folle paura che alla fine della canzone si prorompa in un "a noi" (che per sua fortuna , se stiamo al video, pare non sia stato pronunziato) , vale più di mille discorsi su un passato che ancora non è definitivamente passato. Terminiamo con un gruppo che potremmo definire fascio-rock-futurista e non per segnalare l'ennesima ridicola interpretazione del "Domani appartiene a noi" ma semplicemente perché questa band si distacca indubbiamente dal punto di vista qualitativo dal panorama italiano della musica identitaria (questa la definizione che l'odierna musica giovanile che si ispira al fascismo e dintorni vuole darsi). Si abbia allora la compiacenza di cliccare su http://it.youtube.com/watch?v=bpNYH5wl4E8 e sul bel filmato tratto dall'Istituto Luce sulla Trasvolata Atlantica del Decennale di Italo Balbo, si può ascoltare "Idrovolante". Le parole di "Idrovolante" di pretta ispirazione futurista indicano una terribile spinta verso una forma di libertà anarchicamente intesa e realizzata in una spasmodica e disperata simbiosi con la macchina volante. La musica proprio nel suo rifuggire da facili linee melodiche sottolinea meravigliosamente il frustrato e mai definitivamente concluso rapporto uomo-macchina.. Il tutto è di una bellezza lancinante e commovente e Marinetti avrebbe sicuramente approvato. Come avrebbe sicuramente approvato "Squadristi"(http://it.youtube.com/watch?v=mB0rx5Yklqc). Bellissime e torve foto di squadristi con un testo le cui sprezzanti ed inaccettabili parole sulla superiorità fisica e morale degli squadristi vengono scandite con finissima abilità da crooner. Musica ancora una volta che nulla concede alla facile orecchiabilità ma che nel suo lento e ritmato svolgersi trasmette semmai, sovrapponendosi alle foto degli squadristi, un premeditato senso di paura e sgomento. Il video è a cura del Blocco Studentesco Castelli Romani Production. A parte l'ilarità che può suscitare questa denominazione che può richiamare lo strampalato linguaggio ed atteggiamento di Ferdinando Mericoni (Alberto Sordi), il protagonista di ***Un Americano a Roma*** ("Yogurt, marmellata, mostarda… questa è roba che magnano l'americani, roba sana, sostanziosa… ammazza che zozzeria!!", recita con impareggiabile vis comica Alberto Sordi: un atteggiamento molto poco consono agli emuli odierni degli squadristi), su questo Blocco Studentesco Castelli Romani Production c'è – nel bene e nel male – assai poco da ridere, dimostrando di essere in possesso, oltre ad un'ideologia del tutto inaccettabile, di finissimi strumenti culturali in cui l'incontro

Cliccando su http://it.youtube.com/watch?v=1hSpWo50gj0 vediamo un video di Saga, cantante svedese di estrema destra, dove sulle note di “Tomorrow Belongs to Me” scorrono immagini di svastiche, soli che sorgono, fiori di prato, bimbi e neonati biondissimi ed altre delizie naturalistiche del genere. Per quanto sia impossibile risalire ad una responsabilità diretta della cantante in questo prodotto (opera di suoi fan neonazisti, ovviamente) si deve rilevare accanto ad un eccellente fattura formale del video (girato con lo stile dello spot televisivo del Mulino Bianco ed anche dal punto di vista della tecnica della dissolvenza e della qualità delle immagini si capisce che dietro c’è una mano professionale), una totale mancanza di contenuti estetici (a meno che per contenuti estetici non si intenda la bellezza “ariana” dei soggetti rappresentati ma qui non siamo dalle parti di ***Olympia*** di Leni Riefenstahl ma , appunto, del Mulino Bianco[5]).

Un altro esempio di totale fallimento estetico (ma sarebbe meglio dire di totale disinteresse per l’estetica), l’abbiamo sempre con la cantante Saga in “The Snow Fell”. Cliccando su http://it.youtube.com/watch?v=UGxP-KtqN1M, a presentazione del video compare nel primo frame la scritta “Do not be fooled into thinking Hitler was the Beast/Stalin was pure Scum/Wake up

fra estetica e politica (cioè l’estetizzazione della politica) costituisce uno dei momenti più rilevanti.

[5] Il Mulino Bianco è una linea di prodotti da forno di una nota casa italiana del settore agroalimentare. Gli spot di questi prodotti sono molto noti presso la vasta platea dei consumatori ed hanno attirato anche l’attenzione degli addetti lavori alla pubblicità per il loro stile teso a creare attorno ai prodotti del Mulino Bianco un’aura di mondo incantato e fatato in cui la natura è sempre e comunque buona e mai matrigna. L’espressione “Mulino Bianco” sta quindi ad indicare atteggiamenti e forme espressive e/o retoriche in cui l’ottimismo non è minimamente basato sulla realtà dei fatti.

& get educated by fact not fiction". Parte il video e la musica fa da sottofondo ad immagini dove si alternano fiocchi di neve che mestamente e pietosamente coprono le tragedie del popolo russo travolto dal comunismo, immagini di bianchissimi e purissimi unicorni, di Stalin con su scritto "Beast", di un Hitler che saluta nazisticamente (da interpretare ovviamente come un simbolo positivo), il tutto in un guazzabuglio poco omogeneo di riferimenti e simboli che se riescono a rendere ben chiaro come la pensa l'autore del video[6] (che, ovviamente, anche in questo caso è impossibile collegare direttamente a Saga, anche se a pensar male – come disse un certo italiano – si fa peccato ma ci si azzecca…) denotano pure una totale insipienza estetica.

Si potrebbe continuare con esempi sempre di Saga e di una miriade di altri gruppi di cyberhaters che sembrerebbero palesemente smentire l' ipotesi di partenza che nelle Web sussiste la possibilità che l'estetizzazione della politica uscita sconfitta dal secondo conflitto mondiale possa comunque e per vie oblique produrre quegli anticorpi che possano costituire una prima risposta alla fine di ogni ***telos*** del postmoderno. Con Saga e con moltissimi altri gruppi neonazisti di cyberhaters siamo in presenza ***anche dal punto di vista estetico*** all'implosione e collassamento totale di ogni spazio per controbattere alla fine delle narrazioni della storia. "Il futuro appartiene a noi" risolto pianamente in chiave razzistica e di esaltazione dello stato totalitario, e che costituisce l'intimo convincimento dei cyberhaters e degli autentici neofascisti, nel suo facile ed ottuso ottimismo costituisce la radicale antitesi del tragico rapporto fra avanguardie estetizzanti ed il rischio del disvelamento/inveramento del messaggio politico

---

[6] E per non correre il rischio che il messaggio non sia stato chiaro, il video termina con lo scorrimento di queste deliranti parole : " Communism is deadly/National socialism is security/ Safe and prosperity for the aryan race/ Thats [sic] why the jews want it abolished/ NS can never be killed/ And is on the rise again/ Learn the truth about national socialism today/ For the sake of the white race."

fascista intimamente connesso con la sua intensificazione estetica da parte delle avanguardie internettiane dei suoi fruitori . Se quest' ultimo caso può assumere la forma della “tragedia”, potenzialmente in grado di rimettere in moto la storia (non diciamo verso le “magnifiche sorti e progressive” ma più modestamente verso la possibilità che ci siano ancora storie da raccontare, e non necessariamente a lieto fine), lo scenario affine al primo è lo stupido e pornografico film già visto del totalitarismo del Novecento. Dipenderà dalla nostra capacità di ascolto ed anche nel sapere accettare la drammaticità della storia se sapremo evitare di ricadere negli errori di un passato che in fondo non è mai passato e se ci saremo meritati di udire nuovi racconti.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bazzocchi, Claudio (2003): ***La balcanizzazione dello sviluppo. Nuove guerre, società civile e retorica umanitaria nei Balcani (1991-2003)***. Bologna: Il Ponte.

Bürger, Peter (1984): ***Theory of the Avant-Garde***. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Dahal, Göran (1999) : ***Radical Conservatorism and the Future of Politics***. London: SAGE.

Erjavec, Alĕs; Jay, Martin; Groïs, Boris (2003): ***Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism***. Berkeley: University of California Press.

Kenney, Padraic (2002): ***A Carnival of Revolution. Central Europe 1989***. Princeton (N.J.): Princeton University Press.

Monroe, Alexei; Zizek, Slavo (2005): ***Interrogation Machine***. ***Laibach and NSK***. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Poggioli, Renato (1968): ***The Theory of the Avant-Garde***. Cambridge (Mass.): Belknap.

Sontag, Susan (1980): ***Under the Sign of Saturn***. New York: Farrar-Straus-Giroux.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA RIBEIRA GRANDE – AÇORES

Autoritarismos, Totalitarismos e Respostas Democráticas

ideologias, programas e práticas

Universidade dos Açores

Ribeira Grande 26 a 29 de Novembro de 2008

MASSIMO MORIGI

NEUE SLOWENISCHE KUNST (NSK) ET AL. : LA CYBERAVANGUARDIA FRA FASCISMO E TRAGEDIA (AESTHETICA FASCISTICA VI E PRIMI ELEMENTI PER UNA TEORIA NEOREPUBBLICANA)

***Massimo Morigi è Dottorando presso la FLUC.**

I was around when Jesus Christ
had his moment of doubt and pain
And I made damn sure that Pilate
washed his hands, and sealed his fate
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
I stuck around St. Petersburg,
when I saw it was time for a change
I killed the Car and his ministers
Anastasia screamed in vain
I rode a tank, held a General's rank
When the Blitzkreig raged,
and the bodies stank
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
I watched with glee while your kings and queens
fought for ten decades, for the God they made
Shouted out "Who killed the Kennedys?"
When after all... it was you and me
Let me please introduce myself
I'm a man of wealth and taste
And I lay traps for troubadours
Who get killed before they reach Bombay
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
Pleased to meet you, hope you guess my name
But what's puzzling you is the nature of my game
Just as every cop is a criminal
and all the sinners saints
As heads is tails, just call me Lucifer
'Cause I'm in need of some restraint!
So if you meet me, have some courtesy
Have some sympathy, and some taste
Use all your well-learned politics
Or I'll lay your soul to waste!

Laibach, ***Sympathy For the Devil (Time for a Change)***

La tradizione degli oppressi ci insegna che lo “stato di emergenza” in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere ad un concetto di storia che corrisponda a questo fatto. Avremo allora di fronte , come nostro compito, la creazione del ***vero*** stato di emergenza; e ciò migliorerà la nostra posizione nella lotta contro il fascismo.

Walter Benjamin, ***Tesi di filosofia della storia***

Per quanto nella sua ***Teoria estetica*** arrivasse ad affermare che "L'esperienza artistica è messa in azione dalla contraddizione scaturita dall'immanenza della sua sfera estetica e allo stesso tempo dall'ideologia che l'indebolisce"[7] e che quindi per il suo romantico attaccamento ad una visione di assoluta autonomia dell'arte Adorno abbia dovuto scontare il pressoché unanime giudizio di aver pagato un pesantissimo tributo all'idealismo operando tuttalpiù su questo un travestimento con una fraseologia marxista, certamente, al di là delle sue affermazioni che avevano il difetto di mettere chiaramente le carte in tavola, non si può certo dire che l'idealismo - anche se ***en travesti*** - del massimo esponente della scuola di Francoforte non abbia avuto proseliti, anche se pur loro farebbero (o avrebbero fatto) carte false pur di negare questa imbarazzante genealogia. Che ad Adorno proprio in virtù di questo ingenuo indebitamento idealistico fosse completamente preclusa la comprensione delle avanguardie artistiche del Novecento è un dato di fatto che di per sé non dovrebbe destare soverchia sorpresa, né, al di là della filologia filosofica, troppo interesse (se non per l'industria culturale che sui francofortesi ha sempre molto marciato). Purtroppo, rubricare l'incomprensione delle avanguardie solo come il combinato disposto di concreti interessi del mondo cultural-editoriale e di insensibilità idealistica verso le categorie della modernità, non ci porta certo a comprendere il motivo per cui anche quegli autori che espressamente si sono sempre tenuti distanti dalle categorie idealistiche hanno ritenuto (e ritengono) l'avanguardia come un momento ormai definitivamente storicizzato.

Al di là delle profonde differenze che infatti le animano, tutte le maggiori interpretazioni delle avanguardie novecentesche (i.e. Guillermo della Torre, Renato Poggioli, Hans Magnus Enzensberger, Peter Bürger, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Angelo Guglielmi, Fausto Curi, Ferruccio Masini, Adrian Marino, Gregor Gazda, Stefan Morawski) non fanno in pratica che ripetere la triste litania della ***finis avanguardiae***. Certamente se ci si limita a considerare le avanguardie storiche, quelle che operarono essenzialmente a cavallo fra le due guerre mondiali e poi le loro stracche prosecuzioni del secondo dopoguerra, in cui delle

---

[7] T. Adorno, ***Aesthetic Theory***, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p.349.

avanguardie storiche si mantenevano (e si mantengono tuttora) solo i procedimenti formali ma per abbandonare completamente l'anelito alla ***Gesamtkunstwerk*** e all'inveramento del momento estetico in quello politico, non si potrebbe non concludere che fra le macerie della modernità verso le quali l'***Angelus Novus*** di Benjamin è impotente ad operare una sua ***restitutio ad integrum***, l'avanguardia costituisce uno dei ruderi più tristi e totalmente inadatti a fornire un sia pur minimo rifugio. Non importa siano neo o trans o qualsiasi altra aggettivazione si voglia apporre davanti al nome e non importa che tutte queste neo, trans od altro avanguardie continuino a praticare l'uso dell'allegoria, del montaggio e della citazione, se ci si limitasse a considerare solamente le esperienze estetiche sviluppatesi nell'ambito delle società industriali avanzate post seconda guerra mondiale la conclusione, se proprio non si vuole cadere in un'interpretazione idealistica all'Adorno dove l'arte non viene data per morta unicamente per il fatto che si presenta come antitesi e momento totalmente altro rispetto all'ideologia e alla struttura economica (e a questo punto sarebbe più onesto ricorrere ad Hegel che già molto prima in una sorta di avanguardismo rovesciato ed ante litteram dava l'arte per morta, per lui assorbita dalla filosofia ma noi potremmo dire dal trionfare del disincanto del mondo), si sarebbe comunque costretti ad accettare, ***de facto***, il trionfo della postmodernità, appunto caratterizzata dall' uso spregiudicato della tradizione reinterpretata attraverso l'allegoria, la citazione e il montaggio ma in cui questi procedimenti sono ridotti a puro gioco combinatorio dove, al contrario delle avanguardie storiche, è completamente assente l'eroica tensione costruttiva verso la ***Gesamtkunstwerk*** e ad una mutazione antropologica che investi direttamente anche il politico.

Ma come si era suggerito, questa impostazione denunzia innanzitutto una sorta di fallacia interpretativa intorno all'intima teleologia dell'avanguardia, in cui i procedimenti espressivo-linguistici altro non sono appunto che gli strumenti per operare un rovesciamento del disincanto del mondo capitalistico, un rovesciamento che, ne fossero più o meno consapevoli, è stato l'autentico ***primum movens*** di tutti i movimenti di protesta politica ed esistenziale che hanno costantemente turbato la stabilizzazione capitalistica del secondo dopoguerra. E un rovesciamento che, come nelle avanguardie storiche - anche se con minore consapevolezza teorica ma come in una sorta di tacita eredità culturale - sempre attraverso i principali procedimenti creativi delle avanguardie storiche questi movimenti continuavano (e continuano) a perseguire.

Mentre in alcuni autori questo legame non viene rilevato limitandosi le loro interpretazioni a denunziare l'esaurimento delle avanguardie, per una sorta di ironia della storia il giudizio liquidatorio verso questi movimenti di protesta viene dato da colui che meglio di ogni altro ha saputo individuare questo nesso. Scrive infatti Hans Magnus Enzensberger nelle ***Aporie dell'avanguardia***:

E' a Jack Keruac, il supremo comandante della setta Beatnik, canonizzato dai suoi partigiani come il Santo Jack, che noi dobbiamo la seguente massima, centrale nel suo "Credo", insieme ad una indispensabile lista di infallibili procedimenti per lo scrittore : " Sii sempre idiotamente distratto". Questa frase può essere il motto per la corrente produzione di massa del tachismo, dell'arte informale, dell'acting painting, della poesia concreta, come pure di una larga parte della musica più recente.[8]

Se si è ad un passo dall' "arte degenerata", possiamo almeno dire che in Enzensberger, a differenza ad esempio che in Bürger,[9] tutto proteso a formulare una "teoria dell'avanguardia" risolta unicamente nella critica alle avanguardie storiche e nell'assorbimento della loro carica antisistema nell'ambito dell'organizzazione commerciale e museale del mondo artistico, emerge chiaramente il legame fra avanguardia e le spinte radicali di critica al sistema. Che poi queste "aporie dell'avanguardia" siano viste come una sorta di "distruzione della ragione" questo fa parte dell'incapacità del marxismo classico (ma sarebbe meglio dire scolastico) di capire il cambiamento e della sua conseguente deriva verso il totalitarismo. Ma oltre al mancato abbinamento fra avanguardia e spinte antisistema (Bürger) o quando questo viene effettuato ad una sua valutazione di fondo negativa (Enzensberger), le classiche teorie dell'avanguardia soffrono di un elementare quanto fondamentale problema, il soffermarsi cioè unicamente sul mondo occidentale sviluppato retto da forme di stato liberaldemocratiche o presunte tali. E così fino a non molto tempo fa venivano totalmente ignorate tutte quelle esperienze avanguardistiche che nascevano al di fuori dell'Europa occidentale e degli Stati Uniti d'America (considerando tuttalpiù distrattamente la sua diretta dépendance dell'America latina). ***Hic sunt leones*** quindi per l'Africa e l' Asia e scarsa e superficiale conoscenza anche per quanto avveniva oltrecortina, per l' apparentemente ovvia ma anche del tutto errata considerazione che col realismo socialista non poteva svilupparsi alcuna forma d'arte diversa da quella consacrata ed autorizzata dallo stato . Se per quanto riguarda il cosiddetto " Terzo mondo" sarebbero una buona volta da intraprendere, sul modello degli studi giuspubblicistici, serie ed approfondite indagini in merito al vicendevole scambio e recezione col "Primo mondo" dei modelli estetici e delle dinamiche della sociabilità dei gruppi dediti alla produzione artistica (e il fatto che ciò non sia avvenuto è da attribuire al persistere di una superficiale mentalità coloniale ed anche al fatto che, almeno, fino a non molto tempo addietro, i cosiddetti studi culturalistici e

[8] H. M. Enzensberger, "The Aporias of the Avant-Garde", in P. Rahv (ed.), ***Modern Occasions***, New York, The Noonday Press, 1966, p. 89.

[9] P. Bürger, ***Theory of The Avant-Garde***, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Oltre al saggio di Bürger, l'altro testo assolutamente seminale per una "teoria" dell' avanguardia è R. Poggioli, ***The Theory of the Avant-Garde***, Cambridge, Mass., Belknap, 1968. Secondo Poggioli l' essenza dell'avanguardia poggia sulla resistenza dell'artista all'alienazione capitalistica. Le note che seguiranno, pur facendo proprie le considerazioni di Adorno e Poggioli intorno all'ineludibilità del problema strutturale nel determinare il fenomeno arte e/o avanguardia, intendono indicare la possibilità di un rapporto autenticamente dialettico fra arte e momento strutturale, dove fra arte e il "resto del mondo" deve esistere ed ***esiste veramente*** la possibilità di un reciproco scambio ed influenza.

di genere avevano una profondissima idiosincrasia verso tutto quello che avesse il pur minimo sentore di discorso estetico), per quanto riguarda l'est Europa si doveva, da un lato, fare i conti con la narrazione liberaldemocratica per la quale tutto quanto veniva prodotto nei sistemi comunisti o era viziato all'origine per aver dovuto sottostare al diktat totalitario o doveva essere unicamente catalogato come dissenso, dissolvendo in questa comoda definizione tutte le varie soggettività e particolarità artistiche, e per l'altro, si doveva scontare lo storico ritardo della sinistra marxista per la quale affrontare l'argomento era, per farla breve, come parlare di corda in casa dell'impiccato. E invece, per una sorta di eterogenesi dei fini, possiamo affermare che se ci fu un luogo nelle coordinate spazio-temporali novencentesche dove l'avanguardia ha saputo mantenere vive le sue possibilità di trasmissione e reviviscenza dopo la caduta del muro di Berlino e attraverso (come vedremo) le reti digital-cibernetiche questo è il mondo dell'ex socialismo reale. ***Gesamtkunstwerk Stalin***,[10] oltre il titolo del saggio nel quale Boris Groys magistralmente mette in rilievo che le avanguardie russe non lamentavano al sistema comunista la poca libertà ma la troppa libertà (in quanto questa contrastava con la spinta totalitaria di rimodellamento ***ab imis*** della società su cui puntavano queste avanguardie), sono due parole il cui potere euristico si spinge ben al di là della descrizione della situazione sovietica e in generale dei paesi comunisti e che ci forniscono anche la chiave interpretativa fondamentale del fenomeno avanguardistico e della produzione culturale più in generale: e cioè che storicamente ed empiricamente parlando le liberaldemocrazie mature non sono ambienti propizi per lo sviluppo di grandi imprese spirituali. E comunque, oltre alla mera evidenza che fu proprio in Unione Sovietica che l'avanguardia giocò la sua ultima carta di rimodellamento del mondo e oltre anche all' altra ovvia (ma non secondaria) considerazione che l'arte nell'ex URSS e nel mondo sovietizzato fu sottratta coattivamente all'influenza, anch'essa totalitaria almeno nelle sue conseguenze, del "libero" mercato dell'arte (possiamo paragonare la committenza dei partiti comunisti a quella praticata un tempo dalla Chiesa cattolico-romana, con tutti gli svantaggi ma anche i vantaggi che questa situazione comportava), ciò che deve essere con forza sottolineata è la profonda affinità fra la mentalità totalitaria politicamente intesa e la mentalità totalitaria nel campo dell'arte d'avanguardia. Non fu legato a circostanze fortuite che i futuristi abbiano svolto un'azione parallela e di collaborazione/concorrenza col fascismo e non fu un caso che i suprematisti russi fossero, in un certo senso, più comunisti e totalitari di Stalin. Questo non significa, come vorrebbe una certa facile vulgata ma non ancora del tutto estinta, che i futuristi fossero fascisti e i suprematisti comunisti. Molto più semplicemente significa che le avanguardie vollero politicamente sposare sempre soluzioni politiche totalitarie[11] perchè in queste vedevano la traduzione nella sfera

---

[10] B. Groys, ***Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion***, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1988 (traduzione in italiano: ***Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale***, Milano, 1992).

[11] Id., "More Total than Totalitarianism", in Irwin (ed.), ***Kapital***, Ljubljana, 1991; A. Hewitt, ***Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde***, Stanford, Stanford University Press, 1993.

pubblica dei loro ideali estetici. (E in realtà i futuristi e i suprematisti potevano essere indifferentemente fascisti e comunisti, se non contemporaneamente sia l'uno che l'altro. Insomma, tutto fuorché liberali).

Come si sa, il "gioco" a chi era più totalitario alla fine risultò vincente per i totalitarismo politico e nel campo delle arti plastiche e figurative la sola arte consentita fu quella del realismo socialista. Ma questo non significa che una volta abbattuto il muro di Berlino, il disgregarsi del sistema sovietico comportasse una omologazione ai modelli occidentali. E se questa mancata omologazione a livello politico ha significato la fallita democratizzazione che sarebbe perfettamente inutile deprecare (sarebbero semmai da spedire con pratica accelerata nella famosa pattumiera della storia tutti coloro che avevano predetto "la fine della storia"[12] stessa, beotamente risolta nell' oppiaceo e definitivo sistema liberaldemocratico), a livello artistico ha permesso il riemergere di quelle avanguardie che erano sì state ferocemente represse dal totalitarismo comunista ma la cui persecuzione non aveva significato tanto una loro cancellazione ma bensì una loro ibernazione nelle profonde e oscure caverne delle società del socialismo reale.[13]

La Neue Slowenische Kunst (NSK) è l'esempio più convincente che la ***finis avanguardiae*** è stato un luogo comune della critica che, perlomeno, doveva rimanere confinato all' Europa occidentale, e che questo errato giudizio non può essere salvato nemmeno ricorrendo all'adozione di un modello pluralistico a livello topologico (cioè affermando che, comunque, anche se limitata al mondo non comunista, la consunzione dell'esperienza storica di queste avanguardie aveva assunto un carattere più generale perché la loro fine era stata accompagnata anche dell' esaurimento non solo sul piano pratico ma soprattutto teorico delle possibilità di un'espressione avanguardistica), perché la NSK, fin dalla sua nascita agli inizi degli anni '80, si propone non più solo come avanguardia ma molto più concretamente come retroavanguardia. Non si pensi di essere di fronte ad un giochino di parole, come quello inventato ad uso commerciale dai galleristi e dai critici d'arte, tipo post o transavanguardia. Se nel caso della post, della trans, o quant'altro si possa escogitare come specchietto per le allodole, si è di fronte, nella migliore delle ipotesi, a fiacche e svirilizzate fotocopie di quelle che furono le vere avanguardie (e ad un qualche nuovo nome più o meno accattivante per ragioni di marketing del sistema artistico-

---

[12] F. Fukuyama, ***The End of History and the Last Man***, New York, Free Press, 1992.

[13] Per le forme di resistenza delle avanguardie durante i lunghissimi anni che in URSS e nell'Europa sovietizzata fu vigente la ***dura lex*** del realismo socialista, fondamentale Inke Arns, ***Subversive Affirmation. On Mimesis as Strategy of Resistance***. Attualmente su http://www.projects.v2.nl/~arns/Texts/Media/Arns-Sasse-EAM-final.pdf . Per quanto invece riguarda la condizione dell'arte nell'ultimo scorcio di vita del socialismo reale, fondamentale A. Erjavec, J. Martin, B. Groys, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley, University of California Press, 2003.

commerciale occidentale si doveva pur ricorrere), la definizione retro apposta davanti ad avanguardia significa nel caso dell' NSK una duplice consapevolezza, teorica intorno al suo ***modus operandi*** e storica riguardo la sua responsabilità nei riguardi della società. Teorica innanzitutto perché se è vero come è vero che la caratteristica principale delle avanguardie del Novecento è stata la citabilità di tutti gli stili che le avevano precedute, questa libertà ed anche cinismo verso la tradizione deve riguardare, secondo la NSK, da un lato anche l'avanguardia storica stessa e dall'altro, non solo il realismo socialista ma anche l'arte totalitaria fascista e nazista e questo per l'assoluta buona ragione che sia il realismo socialista che l'arte totalitaria fascista e nazista frutto altro non furono della ***Gesamtkunstwerk*** politico-totalitaria profondamente affine all'arte totale delle avanguardie. Una applicazione pratica di questo retroprincipio della citabilità rivolto anche - se non soprattutto - alla negatività storica del nazismo e del socialismo reale fu da parte della sezione arti grafiche della NSK (la NSK è composta da varie sezioni, i cui nomi ed anche le suddivisioni stesse sono cambiati nel corso del tempo ma che nel loro insieme, pur mantenendo ciascuna di queste ripartizioni una loro autonomia, intendono rappresentare unitariamente l'intera gamma di tutte le forme di espressione artistica), la produzione nel 1987 di un manifesto in occasione della celebrazione annuale della giornata della gioventù iugoslava. Il manifesto vinse il primo premio divenendo l'immagine propagandistica ufficiale dei festeggiamenti e, con grande sfortuna della nomenklatura politica e culturale che l'aveva scelto, subito dopo si scoprì che il manifesto altro non era che una copia quasi letterale di un manifesto nazista degli anni Trenta. In pratica, il tiro mancino dell'NSK consistè nel riprodurre tale e quale un baldo ed atletico giovanotto ariano che a torso nudo e in posa plastica esaltava "le magnifiche sorti e progressive" del Reich millenario, sostituendo la bandiera tedesca che questo reggeva con la bandiera della federazione iugoslava e l'aquila nazista in cima all'asta con una pacifica colomba. Ne seguì un enorme scandalo, poco mancò che i componenti della NSK non venissero incarcerati ma il triste epilogo della storia (almeno per coloro che ancora credevano nella vitalità della federazione iugoslava) fu che il 1987 fu l'ultimo anno che questi festeggiamenti vennero celebrati. Quale il senso dell'operazione montata in quell'ormai lontano 1987 dalla NSK? Sul piano meramente artistico, l' integrale applicazione del retroprincipio che si basa sulla piena citabilità di ogni frammento espressivo del passato (in questo caso dell'arte nazista che con sottile e feroce ironia la NSK dimostrava essere del tutto affine alla retorica figurativa comunista). Ma se si fosse trattato solo di questo, tanto di cappello al coraggio dimostrato - si rischiavano anni di carcere per fortuna poi non scontati in ragione della incombente dissoluzione della federazione jugoslava - ma si sarebbe trattato solo di un'operazione di demistificazione dell'autoritarismo comunista dell'establishment iugoslavo giocando sull'ignoranza dell'arte nazista da parte della commissione giudicatrice del concorso. Una sorta, insomma, di goliardata, che, se anche molto rischiosa, non avrebbe colpito al cuore l'immaginario dell'ideologia comunista. Si trattava, invece, di qualcosa di altro e di ben diverso. Se da un lato, al livello più esteriore, gli autori del manifesto intendevano segnalare una affinità iconografica fra l'arte comunista e quella nazista, dall'altro, alla luce del

retroprincipio che impone la piena e reale citabilità di ogni stile artistico, compresi quelli totalitari, essi non volevano ironicamente indicare che l'arte nazista e quella comunista fossero per le loro similitudini entrambe da condannare ma, al contrario, in solido da salvare, o almeno da citare. Si trattava, insomma, di un "balzo di tigre" verso il passato, solo che ora dal ***Jetztzeit*** benjaminiamo scaturiva una inquietante monade che non univa più la rivoluzione ad un momento della storia oggetto da sempre della mitizzazione da parte dell'ideologia rivoluzionaria di sinistra (come ad esempio il movimento spartachista, la Roma repubblicana, la Rivoluzione francese o la Rivoluzione sovietica) ma con quello che da sempre è considerato il suo demoniaco rovescio, il fascismo ed il nazismo e , ancor peggio, ciò non al fine di dimostrare almeno la loro comune negatività (una analogia che in finale di partita della repubblica federale iugoslava poteva trovare, almeno in linea di principio, dei sostenitori) ma di dimostrare la piena citabilità, artistica in primo luogo ma poi anche politica, di entrambi.

Se come dicono gli inglesi, il giudizio se un budino è buono lo si può formulare solo assaggiandolo e se adottando per analogia lo stesso principio empiristico il giudizio sulla bontà di un'avanguardia è la sua dimostrata capacità di operare provocazioni non solo esteriori ma anche, e soprattutto, nell' inespresso inconscio dei nostri sogni ed incubi, l'operazione che fu condotta col manifesto dall' NSK era stato il segnale della resurrezione dell'avanguardia. Ma a questo punto sorgeva un problema, sulla cui soluzione - o, come vedremo, sulla sua perenne non soluzione - si giocava tutta la credibilità della NSK. Riguardo infatti alla responsabilità verso la società, un punto fondamentale era - in quanto da vera avanguardia la NSK non poteva rifugiarsi nella ***turris eburnea*** dell'arte per l' arte o, se vogliamo, nella provocazione per la provocazione - come metterla col fatto che il retroprincipio rischiava di trasformarsi nella piena citabilità del nazismo ?, e cioè per parlare con un chiaro linguaggio politico, che il retroprincipio sembrava presentarsi come il più pericoloso tentativo - perché portato avanti con strumenti espressivi raffinatissimi che non erano certo quelli dei naziskin e del revivalismo nazifascista - di rendere rispettabile e riproporre il più bestiale totalitarismo del Novecento?

Come s'è detto la soluzione fu appunto una non soluzione ma non nel senso che si volle evitare di affrontare il problema (ciò avrebbe avuto l'inevitabile risultato di rubricare la NSK o come una larvata apologia del nazifascismo o al più, come una bizzarra manifestazione di nazicomunismo il cui interesse in sede teorica sarebbe semmai stato simile a quello che in campo bioetico si potrebbe avere intorno al problema se sia più o meno lecito mantenere in vita in laboratorio i bacilli del vaiolo, la ***vexata quaestio***, cioè, se si sarebbe dovuta tollerare l' esistenza dell'ennesimo gruppuscolo neonazifascista) ma nel senso che la NSK adottò ogni azione possibile perché il problema fosse al contempo pubblicamente all'ordine del giorno (e chiarito in senso antifascista) ma rimanesse costantemente nella pratica artistica ambiguamente irrisolto. Concretamente cosa significò questo ? Da una parte significò che l' NSK non indietreggiò di un solo millimetro nell' impiego delle fonti estetiche

comuniste e nazifasciste (con provocatorie contaminazioni nelle arti figurative, negli happening teatrali ed anche nella musica pop, di cui parleremo fra breve), che continuarono ad essere assemblate in una inestricabile fantasmagoria nazicomunista. Ma dall'altra significò anche disvelare ***apertis verbis*** la strategia comunicativa del gruppo, il cui scopo non era assolutamente compiere sgangherate ed orribili apologie ma dimostrare la pericolosità del totalitarismo, evidenziata però non attraverso la sua ridicolizzazione ma facendo emergere quegli elementi di fascinazione che costituiscono l'appeal delle estetiche e delle politiche totalitarie. Si trattava insomma, di una sorta di inversione ad U della strategia del teatro epico brechtiano dello straniamento dove all'emersione del problema attuata attraverso una rappresentazione distaccata che impedisce l'immedesimazione e che è quindi propedeutica ad un approccio razionale e al conseguente superamento del problema, si preferisce, al contrario che in Brecth, una integrale identificazione con lo stesso, anzi, per usare la terminologia della NSK, una sovraidentificazione.

Il compito di rendere nota questa strategia del gruppo fu affidata all'oggi notissimo filosofo politico Slavoj Zizek, il quale in numerosi suoi interventi pubblici (interviste, saggi, articoli) volle dimostrare perché la NSK non ha nulla a che spartire con il fascismo ma è da considerarsi invece come uno dei suoi più sottili e temibili avversari.[14] A tutt'oggi non sappiamo se ci fu un espresso incarico affidatogli dalla NSK o se questo fu un ruolo che Zizek volle ritagliarsi di sua iniziativa e poi accettato dalla NSK (Zizek non appartiene infatti ***strictu sensu*** alla organizzazione e le interviste rilasciate dai membri del gruppo e dallo stesso Zizek non aiutano a risolvere il problema), quello che invece importa è che attraverso Zizek il retroprincipio della citabilità anche dell'incitabile acquista una sua cittadinanza nel mondo del ***polically correct*** in combinazione con il principio della sovraidentificazione, la cui applicazione permette d'esperire e rivivere i momenti estetici del totalitarismo che sono poi propedeutici ad una successiva presa di distanza dallo stesso.

Questa è la teoria su cui si può più essere o meno d'accordo (noi la riteniamo convincente sia per quanto riguarda le "buone" intenzioni politiche del gruppo sia dal punto di vista teorico) ma che, un po' come il fantoccio benjaminiamo del materialismo storico che necessita per vincere del nano della teologia che si nasconde sotto il tavolo, ha bisogno per essere funzionante di un elemento che la teoria non può né dire né renderci visibile: ***e cioè che, pena la riduzione della sovraidentificazione totalitaria in una grottesca, disgustosa ed inutile mascherata nazifascista, la sovraidentificazione deve poter comprendere il rischio concreto che si trasformi in reale apologia di quello che sinceramente si voleva dominare e sconfiggere.***

[14] A. Monroe (foreword by Slavoj Zizek), ***Interrogation Machine. Laibach and NSK***, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005. Tuttavia possiamo considerare l'intervento più importante di Zizek intorno al problema Laibach-fascismo ***Everything Provokes Fascism (an Interview with Slavoj Zizek),*** reperibile presso l'indirizzo internet http://sitemaker.umich.edu/herscher/files/everything_provokes_fascism.pdf .

Abbiamo detto che NSK è una sigla che comprende diversi gruppi avanguardistici presenti nei vari settori delle arti e uniti dai medesimi ideali e procedimenti artistici. Ora, la sezione della NSK dove il principio della sovraidentificazione ha avuto più larga applicazione ed anche il maggior successo ed impatto di pubblico è il gruppo musicale Laibach. Abbiamo altrove già parlato dei Laibach[15] e basti dire che la loro musica appartiene al genere industrial, un industrial, nel caso specifico di questa band slovena, in cui la parte ritmica sovente richiama marce o motivi militari e la costruzione armonica riecheggia la lezione wagneriana. Se considerati dal punto di vista di una propria produzione originale, il gruppo potrebbe esibire un ***palmarès*** particolarmente deludente, in quanto i suoi maggiori successi sono delle cover, che nella terminologia dell'industria dicografica significa semplicemente il rifacimento di pezzi musicali composti da altri. Poco varrebbe a questo punto rammentare che uno dei principali moduli espressivi delle avanguardie è la disinvolta citazione degli stili ed anche dei concreti prodotti artistici del passato e ancor meno varrebbe, per quanto riguarda la NSK, giustificarsi col retroprincipio, che, abbiamo già detto, significa portare il principio della citabilità alle sue estreme (e pericolose) conseguenze, se in tutti questi anni le proposte musicali dei Laibach non fossero risultate altro che pigri rifacimenti di cose fatte da altri. Ma il punto è proprio questo. Molto spesso non solo le cover dei Laibach risultano molto migliori degli originali (già solo questo potrebbe essere un ottimo risultato ma al quale si potrebbe replicare con la considerazione che chi viene dopo anche se nano vede più lontano di un gigante perchè si arrampica sulla sua testa) ma queste cover riescono letteralmente a capovolgere, fornendo un'intensa coloritura fascista e marziale, lo spirito originale dei pezzi, che in ossequio alla cultura pop sono sempre inni ad una visione non gerarchizzata della società nella quale siano bandite l'autorità, la guerra e la repressione sociale. Uno dei più perfetti esempi di totale rovesciamento del senso musicale e culturale operato dai Laibach è "Live is Life" degli Opus. Per farla breve, nella versione originale degli Opus, "Live is Life" era una stucchevole canzoncella reggae-pop che esaltava un facile ***carpe diem***. Nelle mani dei Laibach, come altrove abbiamo già sottolineato,[16] "Life is Life" (il nuovo titolo leggermente modificato dal gruppo) diviene un terribilmente coinvolgente inno ai peggiori miti fascisti e nazionalsocialisti. Le nuove parole del testo non parlano più della bellezza del "lasciarsi andare" ma esaltano la terra, il sangue, il popolo e la sublimità dell'eterno ritorno (cosa importa infatti se il nazifascismo è stato l'incarnazione del male ed è stato alla fine sconfitto se ha saputo sviluppare attimi ineffabili di eternità, questo è l'evidente messaggio) e la musica che accompagna, pur rispettando quasi alla lettera l'originale degli Opus, in virtù di una geniale orchestrazione (uso dei fiati anziché delle chitarre e percussioni bandistiche al posto della batteria) si trasforma in una delle più coinvolgenti marce militari che siano mai state udite. Se quello che si cercava (ed era proprio quello) era

---

[15] M. Morigi, S. Salmi, ***Cyberfascismus: il domani appartiene a noi (Aesthetica Fascistica IV)***, relazione presentata al V Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-Americano. Rio de Janeiro 28-30 de maio de 2008.

[16] ***Ibidem***.

una sovraindentificazione con i miti nazifascisti, ***il risultato è stato pienamente raggiunto perché anche a costo di vergognarsene (ed anzi il proposito era proprio far provare un profondo piacere estetico verso una cosa che razionalmente si disprezza), dopo aver ascoltato "Life is life" non si può, a meno di non essere insinceri verso sé stessi, non rimanere assolutamente affascinati da questa fantasmagoria nazifascista***.[17] Un altro esempio di pari forza degli stravolgimenti operati dai Labach è "Geburt einer Nation", che è la cover di "One Vision" dei Queen. Se c' è da dire che a ben guardare già in "One Vision" si potevano cogliere vischiosi grani di spirito fascista (ma non ci risulta che nessuna critica musicologica abbia evidenziato che la pulsione per un pensiero unico di "One Vision" contenesse germi di autoritarismo e questo comunque la dice lunga sul livello culturale dell' odierno stato dell'arte nel campo), "Geburt einer Nation" risulta essere la prima esplicita (e terribilmente coinvolgente) messa in musica degli "ideali" del totalitarismo nazista sfruttando (e stravolgendo) gli stilemi espressivi ed ideologici del pop (mentre "Life is Life" esaltava piuttosto i miti - terra, sangue, popolo, eterno ritorno - che precedono tale ideologia). Per non dilungarci nell'esegesi che in parte riprenderebbe quanto già detto per "Life is Life" basterà accennare al fatto che il titolo "Geburt einer Nation" è un'espressa citazione del celebre film "Birth of a Nation" di Griffith e per rimanere in tema Stati Uniti quel che più importa è che le prime note di "Geburt" sono un diretto calco, con una ironicamente spiazzante riscrittura metallica e marziale, dell'attacco di " The Star Spangled Banner", l'inno nazionale degli USA. Segue poi senza soluzione di continuità l'usuale e riuscitissimo stravolgimento, in questo caso di "One Vision", che ancora una volta ci fa capire a quale livello di fantasmagoria nazifascista possa precipitarci la cinica, spietata e geniale applicazione dei procedimenti del retroprincipio e della sovraidentificazione.

La data di pubblicazione sia di "Life is Life" che di "Geburt einer Nation" è il 1987 e al periodo furono tratti da questi due brani anche due videomusicali (e che vedevano i membri del gruppo Laibach in pose e abbigliamenti marziali e richiamanti l'immaginario nazionalsocialista), di cui tralasciamo la descrizione tranne che per dire che contribuivano assai incisivamente alla narrativa nazionalsocialista già molto efficacemente (e terribilmente) svolta dalla musica.[18] Fin qui tutto bene (o tutto male se si vuole ma noi siamo convinti tutto bene perchè il totalitarismo fu l'espressione di profondissime e radicate pulsioni e nessuno meglio delle produzioni

---

[17] Anche Susan Sontag se ne sarebbe vergognata ma, contrariamente alle nostre tesi, avrebbe risolto il problema dicendo che "Life is Life" non è altro che un monumento al peggior kitsch neonazista. Per un visione del pensiero della Sontag in merito sul rapporto fra arte, nazismo e fascinazione che questo può indurre anche in chi non lo è ma anche su quanto una impostazione rigidamente ***politically correct*** (quella della Sontag per intenderci), pur animata dalle migliori intenzioni, sia "propedeutica" a sviluppare un bel paio di paraocchi, cfr. il celeberrimo e, ahinoi, troppo celebrato S. Sontag, ***Under the Sign of Saturn***, New York, Farrar-Straus-Giroux, 1980.

[18] Cliccando su http://www.youtube.com/watch?gl=IT&hl=it&v=1YE_j0xIsJA
si può prendere visione del videomuisicale di "Geburt einer Nation". Per il videomusicale di "Life is Life" si veda nota successiva.

artistiche della NSK e della musica dei Laibach è capace di farcelo comprendere) ma i problemi posti dalla sovraidentificazione erano destinati a riproporsi decuplicati con il tumultuoso sviluppo del Web. E per quanto riguarda in particolare i Laibach, accade ora che le loro produzioni videomusicali che se certamente non riservate ad una ristretta élite non per questo si può proprio dire che raggiunsero la vastissima popolarità cui possono attingere i tradizionali gruppi pop, sono state immesse nella rete, - in particolare tramite il website You Tube - e sono così alla portata di tutti, anche di coloro che con l’avanguardia, il retroprincipio e la sovraidentificazione non hanno apparentemente nulla da spartire. Se da un certo punto di vista il non essere a conoscenza di questi principi - o esserne estranei culturalmente - porta l’esperimento estetico all’espressione massima della sua entelechia, in quanto come abbiamo già rilevato il gioco della sovraidentificazione non ha senso, pena la sua trasformazione in una stupida mascherata nazifascista, se non si materializzasse concretamente il rischio effettivo e reale che il significante totalitario estratto dal suo contesto storico anziché operare un disvelamento del suo significato totalitario operi con esso un ricongiungimento, se non esistesse cioè il rischio che la sovraidentificazione totalitaria si traducesse in una autentica adesione al totalitarismo, questo rischio, quando la platea di fruizione era in fondo abbastanza ridotta ed anche sufficientemente informata, era da un lato remoto ed anche qualora in qualche sporadico caso si fosse manifestato (come talora è accaduto), costituiva comunque una vicenda di ridotte dimensioni e di relativamente facile gestione politica. Con l’immissione dei videomusicali dei Laibach nella rete il discorso cambia radicalmente. E che cambi radicalmente non è solo un nostro timore suscitato dall’immenso allargamento della platea di ascolto ma anche dal fatto che questi videomusicali possono prima essere modificati dai gruppi cyberfascisti che popolano la rete per poi venire di nuovo immessi nel Web. Come è accaduto per esempio per “Life is Life” dove nella nuova versione immessa in You Tube non dai Laibach ma da alcuni utenti nazisti della rete, le immagini originali di riferimento (già cariche di forte simbologia nazifascista ma che esigevano comunque uno sforzo interpretativo e quindi ponevano un limite alla sovraidentificazione) sono state sostituite con le bellissime immagini del “Triunph des Willens” di Leni Riefensthal. Bellissime ma anche dannatamente ed espressamente naziste, attraverso la visione delle quali si può concludere senza tema di essere stati precipitosi che in questo caso la sovraidentificazione è sfociata nell’apologia e che quindi “Life is Life” è stata fatta propria o da qualcuno che si è convinto, non conoscendo le basi teoriche del gruppo avanguardistico NSK e dei Laibach, della bontà del nazismo attraverso la visione ingenua del loro video originale o da qualcuno che già nazista ha ritenuto comunque il videomusicale “Life is Life” un buon punto di partenza per propagandare il suo infame credo. E il problema in tutta questa vicenda non consiste tanto nello stravolgimento delle intenzioni dei Laibach ma piuttosto nel fatto che, per assurdo, è avvenuto il suo esatto contrario in quanto, in primo luogo, non ci si può certo appellare ad un concetto di autorialità in quanto il principio avanguardistico della (retro)citazione tende a dissolvere e il concetto di opera originale e della personalità individuale dell’artista su cui poggiava la vecchia concezione dell’ opera d’arte (

"Life is Life" è tutto fuorché un originale e se c'è una cosa che manca a questo prodotto artistico è l'auraticità) e, in secondo luogo, è tutto da dimostrare che questa mutazione maligna della sovraidentificazione in un'accettazione tout court del nazismo sia un effetto non desiderato dai Laibach[19] e questo non perché essi siano nazisti ***ma per la semplice buona ragione (anche se dura da accettare) che la segnalazione degli eterni pericoli della mentalità totalitaria risulta estremamente difficile, se non impossibile, se alla fine questo totalitarismo sprofonda nell'inconscio e abbandona apparentemente del tutto il campo del politico.***

Se le cose stanno come le abbiamo ipotizzate è allora di tutta evidenza che il Web rappresenta per il gruppo Laibach una sorta di definitiva ed ultima frontiera sulla quale collocare il loro progetto avanguardistico e aggiungendo una ultima e sostanziale differenza rispetto alle avanguardie storiche del Novecento, le quali, limitate dalla tecnologia del tempo proponevano le loro ricerche espressive a ristrette élite e superando sempre con grande difficoltà il ristretto ***limes*** della nazione. Ora, di fatto, il progetto avanguardistico dei Laibach si mostra all'immenso transnazionale mare magum degli utenti del Web. Questo sovvertimento dei luoghi di fruizione del messaggio avanguardistico reimposta nei Laibach radicalmente i termini dell'estetizzazione della politica (l'obiettivo ultimo delle avanguardie storiche), che, da obiettivo da realizzarsi in primo luogo all'interno dei confini nazionali e poi successivamente ***extra moenia***, trova ora la sua epifania ineluttabilmente traslata e inverata sulle reti telematiche. Questa traslazione dà a sua volta origine ad una sorta di avanguardia di secondo livello che, a differenza dei fruitori delle avanguardie storiche, in virtù delle nuove possibilità della tecnologia informatica, opera ed interagisce sui risultati di quella che possiamo ora chiamare l'avanguardia di primo livello. Se nel progetto dei Laibach il Web svolge quindi l'importantissimo ruolo del disvelamento e della riattivazione del "lato oscuro" del principio di sovraidentificazione (che rischiava di perdere la sua efficacia sia perché ormai troppo conosciuto - e quindi di fatto disinnescato - ed anche perché dopo gli anni Ottanta era avvenuta la dissoluzione del mondo totalitario comunista - non avendo molto più senso sovraidentificarsi con una mentalità totalitaria che non trovava più i suoi referenti politico-statali), innescando un inedito rapporto fra un'avanguardia di primo livello e una di secondo livello (al di là dell'inaccettabilità del messaggio, i prodotti estetici ottenuti attraverso la citazione dei lavori "originali" dei Laibach, sono, come abbiamo visto, anch'essi di assoluto alto livello e denunziano, da parte dei cyberfascisti, non la conoscenza teorica ma, nella prassi, sicuramente l'ormai consolidata intuitiva applicazione dei procedimenti tipicamente avanguardistici), i Laibach operano in questo modo una affascinante (ma anche estremamente pericolosa) mutazione dell'originale messaggio di estetizzazione della politica, così come era stato svolto all'inizio nell'era preinternet da questa avanguardia slovena.

[19] Il video originale "Life is Life" dei Laibach è reperibile presso l' indirizzo http://www.youtube.com/watch?v=JbB1s7TZUQk mentre "Life is Life" ad opera dei fan nazisti della band slovena e dopo la "cura" Leni Riefensthal è sempre presso You Tube cliccando su http://www.youtube.com/watch?gl=IT&hl=it&v=vVHq0gViMLU .

Mentre i Laibach erano e sono profondamente consapevoli dei pericoli insiti nel rapporto fra estetizzazione della politica e fascismo, è di tutta evidenza che queste avanguardie di secondo livello intendono ripercorrere tout court, e a livello estetico ed anche di politiche pubbliche, le esperienze totalitarie fasciste del Novecento.

Quello che perciò si può dire della odierna strategia dei Laibach riguardo al Web è che ponendosi come cyberavanguardia di primo livello ci mettono così di fronte ad un progetto che ha abbandonato totalmente ogni legame con una seppur minima ***Aufklärung,*** perché si basa sull'evidente degrado morale del messaggio avanguardistico innescato dalla sua trasmissione/reimmissione sulle reti telematiche ma, al tempo stesso, in una sorta di estrema fedeltà al proprio mandato artistico, nel mantenimento delle valenze estetiche di questo messaggio, che vengono comunque recepite, e a volte anche potenziate, dalle avanguardie di secondo livello, che pur avevano ingenerato il suo azzerramento morale.

Questa nuova dialettica fra superidentificazione/abbassamento etico del messaggio/innalzamento della potenza estetica rende del tutto incomparabile l' operazione dei Laibach con quella di altre formazioni industrial presenti nel Web, magari simili a livello di scelte di genere musicale ma in cui l'esplicito ed inequivocabile viraggio totalitario operato attraverso i gruppi cyberfascisti non viene assolutamente accettato (il riferimento cade inevitabilmente sul gruppo musicale Rammstein direttamente responsabile di videomusicali di chiara e torva - ancorché debolmente dissimulata - ispirazione nazista, vedi il caso di "Reise Reise" dove viene utizzato "Das Triunph des Willens" di Leni Riefenstahl o di "Stripped" dove sempre si ricorre per il supporto d'immagine alla Riefensthal con "Olympia" ma che, quando i supporter si permettono di mettere in rete una versione "migliorata" di "Stripped", ancor più apologetica dell'originale, dove accanto ad "Olympia" scorrono le immagini della presa al potere del nazismo, per esempio il rogo dei libri - visto da questi fan nazisti in chiave del tutto positiva - dopo non molto il video viene ritirato per ordine, evidentemente, dei Rammstein stessi, i quali così facendo dimostrano una notevole coda di paglia e certamente intenti poco avanguardistici ma molto commerciali, i.e. non curandosi delle terribili conseguenze, sfruttare cinicamente i gruppi neonazisti che infestano la Germania e l' Europa ma, nel contempo, praticare un'occhiuta sorveglianza sui propri videomusicali per potersi salvare dall'accusa di essere nazionalsocialisti ed evitare così probabili boicottaggi).[20]

---

[20] "Stripped" in una versione autorizzata dai Rammstein: http://www.youtube.com/watch?v=bbUej2HRKaY e l'indirizzo You Tube che ospitava la versione "migliorata" dai fan ma rimossa su disposizione degli stessi Rammstein: http://www.youtube.com/index?ytsession=ZELk2n3MdkWV2Asyjlkf4Vrn7aSnyIRi88wp1QWaoVjYVN-DQHp1deI8BjkV_pacmTJamus7vwxg9j3-HfiQ0Dwa4xGgPZPhn6lCb8N4jPtx4q4vYqVegOc_q0KuQVa3BPorb2zC8VbGFUKbqYqM11Oc0VqKq5jwl8k3xqWCFiMI9FY8nDOPbdTcAyDyZzmRl9ERtOydYb10yS1bHQv_zMXvBZ15t2e-yd4N5PjAB0IjLtgKtVBc7fX2olCxO-4THMn1SfWD0oPk9nk-_IoE6LQwaOIhOudat-tzzOno2NBKlZLv2AbVshA6AhurnTM4PL6HXf-6LeHYGmeIYc6f7t3crmqR9kLY. Prima di tale

In conclusione, l'odierno progetto dei Laibach riguardo al Web si ricollega direttamente, più che ad un'idea costruttivistica tipica delle vecchie avanguardie (futurismo, suprematismo, surrealismo) all'origine filosofica dell'avanguardia storica, a Nietzsche e al suo ***amor fati***, verso il quale il miglior suggello del suo percorso filosofico ed esistenziale - e Stella Polare anche della band slovena - potrebbe esser ben riassunto nel suo "naufragium feci, bene navigavi". Si tratta di un passo decisivo rispetto alle vecchie estetizzazioni politiche tipiche delle avanguardie novecentesche, in cui il totalitarismo non veniva vissuto come incombente tragedia ma solo come possibilità superomistica e in cui era completamente assente la percezione della dimensione demoniaca di fine di civiltà che alla fine doveva essere innescata da una ***Gesamtkunstwerk*** politico-estetica che senza mediazioni si volle riversare sul corpo vivo della società. In questo modo l'azione dei Laibach continua a mantenere anch'essa un altissimo livello di potenzialità tragiche (come abbiamo visto la risposta sul Web che essi suscitano da parte di gruppi cyberfascisti è terribilmente angosciante) ma risulta anche radicalmente sovversiva verso una piatta stabilizzazione liberaldemocratica e la sua ideologia che ha a tutt'oggi dimenticato ogni seppur minima genealogia con l'idea, dinamica e responsabilizzante, dell'antica Res Publica costantemente armata e all'erta contro i pericoli esteriori ed interiori che continuamente minacciano di dissolverla, configurandosi perciò questa azione "totalitaristicamente" eversiva riguardo tutte le ipotesi di fine della storia e di cessazione postmoderna delle narrative, una afasia sociale, storica e politica che, di fatto, si presenta come la negazione più assoluta di una pubblica ***Vita Activa*** e quindi come il peggiore dei fascismi. In questo senso l' operato dei Laibach più che un servizio reso al totalitarismo, come vorrebbero i loro detrattori (secondo i quali il gioco della sovraidentificazione sarebbe sostanzialmente scappato di mano) si configura, questo sì sul solco delle avanguardie storiche, come una "interrogation machine"[21] le cui domande e citazioni, proprio perchè inquietanti, le nostre ormai perse e confuse liberaldemocrazie non possono certo illudersi di poter ignorare se vogliono darsi un'estrema possibilità di ripercorrere la loro antica strada repubblicana per ora del tutto smarrita.

---

rimozione abbiamo comunque provveduto a scaricare questa versione presso il nostro Archivio Storico Digitale Massimo Morigi-Stefano Salmi (ASDMMSS).

[21] A. Monroe (foreword by Slavoj Zizek), ***Interrogation Machine***, cit.

Encuentros en el Sur

PODER, COMUNICACIONES Y PROPAGANDA

Sala de Juntas, Edificio Millares Carlo, Campus del Obelisco, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Desde 25-11-2009 hasta 26-11-2009

MASSIMO MORIGI

DIALETTICA DEL POSTMODERNISMO: SUI VECCHI (E NUOVI) FASCISMI E LA FINE E (L'INIZIO) DI VECCHIE (E NUOVE) MESSIANICHE METARRAZIONI

Indubbiamente, se non rischiasse di risultare irriguardoso per le vittime, paragonare una vicenda, il fascismo, che fu il catalizzatore della catastrofe per antonomasia della civiltà occidentale con una *Weltanschauung*, il postmodernismo, che è rimasta dopotutto confinata, anche nei momenti della sua maggiore fortuna, a ristretti ambiti accademici, si potrebbe ben dire con Marx che la storia si ripete sempre due volte: "la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa".[22] Ma, nonostante l'inevitabile ritegno che ci tratterrebbe dall'accostare una tragedia che ha distrutto e devastato milioni di vite umane con una pagliacciata che ha direttamente danneggiato solo il cervello di un relativamente ristretto numero di intellettuali,[23] parte dei quali per soprammercato, con lo "scherzetto" del postmodernismo ha potuto lucrare su comode carriere universitarie ed anche su una visibilità pubblica come *maîtres à penser*, riteniamo che l'accostamento debba essere mantenuto, e questo non solo per la semplice buona ragione che fra fascismo ed ideologia del postmoderno siamo in presenza di analogie che ad una analisi un po' meno che superficiale emergono evidenti ma perché, molto di più, il postmodernismo, oltre alla sua evidente espressività sintomatologica dell'attuale fase postideologica, deve essere inquadrato come il più subdolo tentativo di "rimozione" di quello che ha significato la II guerra mondiale e il fascismo che ne è stato all'origine. In realtà, mai come in questo caso, la farsa si presenta così strettamente intrecciata alla tragedia, una sorta di sua caricatura che per darsi importanza indossa i coturni ed atteggia la voce ed il portamento, ma se vogliamo usare un'allegoria ancor più perspicua al nostro caso, il postmodernismo altro non è che il nano nascosto dentro l'automa che gioca a scacchi. Con una non piccola differenza rispetto alla prima tesi di filosofia della storia di Benjamin. Qui il nano postmoderno è tutt'altro che infallibile (alla fine sbaglia tutte le mosse) e sarebbe stato quindi del tutto sconsigliabile da parte del fascismo assumerne i servizi.[24] Ma siccome fra i due compari più

---

[22] Karl Marx, *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p.7.

[23] Richard Wolin, *The seduction of unreason: the intellectual romance with fascism: from Nietzsche to postmodernism*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2004; Fredric Jameson, *Tardo marxismo. Adorno, il postmoderno e la dialettica,* Roma, Manifesto Libri, 1994; Id., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2007; Terry Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo,* Roma, Editori Riuniti, 1998.

[24] "Si dice che ci fosse un automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico". Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno." (Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti,* a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p.75). Al contrario di Benjamin che per far vincere il materialismo storico voleva assumere a servizio la piccola e brutta teologia, al nuovo fascismo rappresentato dall'attuale fase postdemocratica e turbocapitalistica può inizialmente essere stata funzionale l'assunzione a mezzo servizio dell'ideologia postmodernistica. Ma allo scadere del Secolo breve questa sgangherata e grottesca *liaison* si era già dissolta per il semplice motivo che, al contrario della teologia benjaminiana (e anche di quella schmittiana), il postmodernismo non è piccolo e brutto ma, semplicemente, è stupido. E noi tutti sappiamo qual è sempre stato il destino degli utili idioti…

che una sorta di collaborazione vige, ancor più di un rapporto simbiotico, un rapporto speculare anche se mediato da uno specchio deforme riflettente distorte immagini (infatti, non c'è nessun pensatore postmodernista, che non si sia dichiarato – e probabilmente superficialmente in buona fede – come il più fiero avversario di ogni totalitarismo, fascismo compreso *ça va sans dire*), questo servizio anche se non richiesto, di fatto, è sempre stato reso.

Che la "cattiva coscienza" del postmodernismo non sia solo rilevata dalla sua presuntuosa certificazione di morte di ogni metarrazione fatta eccezione, ovviamente, per la propria (una affermazione che al di là delle dichiarazioni di facciata antitotalitarie, lascia però in vita una sola metanarrazione, quella postmoderna appunto. Almeno il pensiero reazionario nel rifiuto della rivoluzione francese manteneva la barra dritta sulla trascendenza e quindi la possibilità di una dialettica fra terreno ed ultraterreno e per il fascismo il rifiuto del mondo scaturito dall' '89 significava sì l'abbandono delle idee universalistiche ma un abbandono attuato attraverso una dialettica almeno tutt'altro che pacifica e condivisa) ma si manifesti, anche al di fuori della sue elucubrazioni, come un sorta di sintomo più rivelatore di mille trattati di psichiatria è del resto la storia dei suoi fasti (e nefasti) a rendercene chiaramente edotti. Certamente di fronte al "*Il n'y a pas de hors-texte*" sostenuto con tanto zelo da Derrida, il primo istinto sarebbe quello di applicare a questa "singolare" affermazione le stesse categorie in uso alla psicopatologia – se non fosse per il fatto che la psichiatria e la medicalizzazione del dissenso e del diverso sono state le armi principali dei regimi totalitari –, e cioè concludere che siamo di fronte ad un interessante caso di autismo che anziché colpire una mente infantile si è accanita contro un povero filosofo ma se poi vediamo che questa singolare forma di nichilismo testuale viene non solo fatta propria in Francia e negli Stati uniti da interi dipartimenti di filosofia politica ma soprattutto è funzionale a far passare definitivamente – ma nel peggior modo, rimuovendolo – un passato che si ostina a non passare, più che la psichiatria è bene chiamare in nostro soccorso la commedia dell'arte italiana dove Arlecchino prova ad essere servitore di due padroni. E il primo padrone è il pensiero antilluminista e irrazionalista che travolto dal disastroso esito della II guerra mondiale, è riuscito a sopravvivere e a prosperare, nonostante la fine come movimenti di massa del fascismo e del nazismo, proprio nell'ideologia postmodernista. Quando Derrida nell'ambito dei suoi assalti "decostruttivi" si scaglia contro il "logocentrismo", sembra proprio di veder riassunto con uno slogan di facile presa tutto il senso della battaglia della "rivoluzione conservatrice" degli Ernst Jünger, Arthur Moeller van den Bruck ed Ernst Niekisch, o per essere ancor più precisi, si esempla direttamente, celando la fonte, *Der Geist als Widersacher der Seele* (l'intelletto nemico dell'anima) di Ludwig Klages.[25] E quando Lyotard paragona il consenso con il terrore non siamo solo di fronte ad una generica seppur radicale svalutazione del metodo democratico – che molto difficilmente potrebbe essere avvicinata al timore tocquevilliano per cui una democrazia in cui predomina il conformismo finisce per comprimere *de facto* gli spazi di libertà dell'individuo – ma si attinge direttamente alla demonologia antidemocratica di Carl Schmitt, il giuspubblicista fascista per il quale la decisione sta al di sopra della norma e la decisione fondamentale costituente il politico è quella della discriminazione fra amico e nemico. Come del resto di diretta filiazione schmittiana è la derridiana "fondazione mistica dell'autorità"[26] dove con linguaggio da decostruttore e con molto meno coraggio del giurista principe del nazionalsocialismo vengono scimmiottate le tesi della *Politische Theologie*.[27] Si

[25] Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig, Barth, 1929-1932.

[26] Jacques Derrida, " Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority' ", *Cardozo Law Review* 11, 1990, pp. 920-1045.

[27] Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur lehre von der Souveränität*, München und Leipzig, Duncker und Humblot, 1922. E come Carl Schmitt fu un grande ed acuto cultore di Thomas Hobbes (Carl Schmitt, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes: Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1938), similmente alla scimmiottatura del giuspubblicista di Plettenberg si può anche leggere il tradimento di Derrida riguardo all' autore del *Leviatano* nella *Bestia e il Sovrano* (cfr. Jacques Derrida, *Séminaire: La bête et le Souverain*, Vol. I (2001-2002), a cura di Michelle Lisse, Marie-Louise Mallet, Ginette Michaud, Paris, Éditions Galilée, 2008, trad. it. Jacques Derrida, *La Bestia e il Sovrano*, Vol. I (2001-2002), Milano, Jaca Book, 2009), il titolo dell'ultimo seminario di Derrida prima della sua scomparsa e che può essere considerato

potrebbe continuare su questo registro ed osservare, per esempio, che i simulacri baudrillardiani[28] potrebbero anche cogliere una parte di verità sulla realtà odierna dominata dai media ma così facendo ometteremmo fatalmente il punto che può riassumere tutto il discorso postmodernista: e cioè che quando tutte queste varie "decostruzioni" non riescono (perché non vogliono) separare il momento descrittivo da quello prescrittivo, quello che inevitabilmente accade è che la descrizione della crisi della civiltà sorta dall'Illuminismo si risolve in una astoricizzata ed anacronistica condanna senza appello dei Lumi, come del resto accade nel pensiero controrivoluzionario e reazionario dal quale il postmodernismo trae diretta ispirazione. Il culmine di questo essere servo del padrone chiamato pensiero antilluminista lo abbiamo però in due casi. Il primo riguarda

---

come il condensato e la chiara esplicitazione della filosofia politica di Derrida, insomma una sorta di suo tristo testamento morale: "[…] non dovremmo mai accontentarci di dire, malgrado qualche tentazione, qualcosa come: il sociale, il politico, e in essi il valore o l'esercizio della sovranità non sono che manifestazioni mascherate della forza animale o conflitti di forza pura, di cui la zoologia ci rende la verità, cioè in fondo la bestialità o la barbarie o la crudeltà umana". (*Ibidem*, p. 34) "[per cui] nella sovrapposizione metaforica delle due figure, la bestia e il sovrano, [si] intuisce l'opera di una profonda ed esistenziale coppia ontologica". (*Ibidem*, p.38). Una scimmiottatura perché l'uscita dalla ferinità dello stato di natura avviene per Hobbes attraverso un patto che istituisce la società e che crea il Leviatano. Hobbes quindi, pur asserendo che il punto di partenza è l'*homo homini lupus*, attraverso il patto prefigura una società ed un sovrano designati ad oltrepassare la violenza iniziale degli uomini, anche se lo scotto da pagare è la fine della libertà ad opera del sovrano assoluto Leviatano. In Derrida, invece, siamo alla presenza di uno stato di natura al quale non c'è alcun rimedio e dove la metafora che più si addice al sovrano assoluto non è il Leviatano di Hobbes (immagine mitico-zoologica di origine biblica e che nell'elaborazione simbolica hobbesiana assume la forma di un enorme essere artificiale e composito, le cui unità cellulari sono i suoi sudditi che hanno deciso di conferire la propria libertà individuale al sovrano assoluto Leviatano, una elaborazione metaforica che parte da un mito inizialmente ferino ma che lo oltrepassa ed è, quindi, in polare antitesi con l'interpretazione animalesca datane da Derrida e che rimanda inequivocabilmente, piuttosto, all'invincibilità terrena – si passa, infatti, dalla ferinità del biblico Leviatano al Leviatano hobbesiano, essere artificiale, composito e che non conosce eguali su questa terra: "Dio mortale", lo chiama Hobbes, perché è sottomesso solo al Dio immortale; invincibile, perché il suo immenso corpo nasce e prende forma dalla somma dei corpi giuridici e politici di tutti gli uomini, i quali, tramite un patto razionale definito per accordo fra tutti loro come irrevocabile e mai più negoziabile, hanno deliberato di spogliarsi della propria libertà individuale, possibile solo nello stato di natura dalla quale hanno deciso di uscire, per traslarla *in toto* al sovrano Leviatano, la cui nascita significa l'automatica fuoruscita dallo stato di natura e la nascita della società civile) ma la bestia *tout court*, cioè l'uomo del tutto privo di morale e di vincoli sociali e culturali. Come si vede, con l'ultimo Derrida il nazismo rivela la sua piena entelechia e, se Schmitt fu sì il giurista del nazismo ma la sua formazione di cattolico reazionario gli sbarrò la strada a diventare un intellettuale organico del regime hitleriano (quello che all'inizio, il nazismo, gli era sembrato una buona rappresentazione del Katechon, il frenatore dell'Anticristo – Anticristo che tradotto nella situazione politica tedesca del tempo aveva per Schmitt preso le sembianze della rivoluzione bolscevica –, in brevissimo tempo assunse sempre più le sembianze dell'Anticristo stesso anziché quelle del suo Katechon, e a Schmitt, nonostante la sua ambizione di rimanere ai vertici dello stato totalitario, non riuscì l'operazione di dissimulare questa sua dimensione sì cattolico-reazionaria ma intrisa di profondissime suggestioni bibliche), in Derrida questa assoluta mancanza di una qualsiasi dimensione etica sia a livello individuale che sociale e culturale (Schmitt avrebbe giudicato "*Il n'y a pas de hors-texte*" come una delle moderne manifestazioni dell'Anticristo, un non esserci nulla al di fuori del testo animato degli stessi propositi di annichilimento della dimensione storica, tradizionale e religiosa del tutto simili a quelli che ebbe il nazismo) sfocia nella zoolatrica sovrapposizione fra bestia e sovrano, operazione ideologica del tutto analoga a quella del nazismo che unendo il più criminale darwinismo sociale alle pseudomitologie nordiche e allo stupido e volgare mito nietzschiano della "bestia bionda" ("Al fondo di tutte queste razze scelte non è da disconoscere l'animale da preda, la splendida *bestia bionda* che si aggira avida di preda e di vittoria; per questo fondo nascosto c'è bisogno di tanto in tanto di uno sfogo, la belva deve di nuovo venir fuori, deve tornare nell'aperta natura – nobiltà romana, araba, germanica, giapponese, eroi omerici, Vichinghi scandinavi – in questo bisogno sono tutte eguali tra loro. Sono le razze aristocratiche che si sono lasciate dietro su tutte le loro orme, dovunque siano andate, il concetto di "barbaro"; anche la loro più alta cultura attesta una consapevolezza e perfino una fierezza di ciò (per esempio quando Pericle dice ai suoi Ateniesi, nella sua famosa orazione funebre: "il nostro ardimento si è aperto la strada in ogni terra e su ogni mare, innalzando dappertutto monumenti imperituri nel bene *e nel male*".") (Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Genealogia della morale*, a cura di Sossio Giametta, Milano, BUR, 2009, p. 75)), aveva fatto della delirante convinzione della supremazia razziale ariana il principale strumento di conquista e mantenimento del potere, un potere totalitario in cui il *Führerprinzip* altro non significava che il diritto al comando assoluto ed incontrastato da parte di quel sovrano/bestia i cui requisiti zoologici risultavano carismaticamente superiori a quelli del resto del branco (nel caso in questione, a quelli di tutto il resto del popolo tedesco). L'unica "piccola" differenza fra il postmodernismo *à la* Derrida e il nazismo è che il secondo fu un movimento politico reale mentre il primo non fu nemmeno una ideologia reale ma bensì virtuale, visto che i suoi seguaci non furono che una sparuta schiera di intellettuali naufraghi nel disastro dell'epoca turbocapitalistica, non abbastanza coraggiosa ed intelligente per elaborare i "fondamentali" dialettici della critica alla società capitalistica (per questo del resto in buona compagnia anche col pensiero neoliberale) e desiderosa di reazionari ritorni ma senza doverne pagare lo scotto (da qui l'esaltazione di una soggettività "selvaggia" che non deve passare attraverso il momento della socialità).

[28] Jean Baudrillard, *Le Système des Objets: la consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968; Id., *Simulacre et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

Heidegger. Nel tentativo di sottrarre quello che se non può essere chiamato il filosofo del nazismo (infatti il nazismo di tutto aveva bisogno tranne che di filosofia e/o di filosofia politica e a questo proposito si veda la misera fine che fecero, in seguito alla presa del potere del nazionalsocialismo, molti esponenti della rivoluzione conservatrice che con sincerità e con sicuramente meno brama od abilità per il potere dei nazisti avevano avversato con tutte le loro forze il mondo sorto dall' '89), certamente fu il pensatore che meglio seppe esprimere la parte antimodernista della *Weltanschauung* nazionalsocialista, l'ineffabile Derrida arriva a sostenere sulla falsariga della Arendt (la quale però, come ben sappiamo, aveva fondati e privati motivi per prendere questo abbaglio) che in realtà Heidegger non fu che un nazista per caso, che non aveva assolutamente capito la vera natura del nazismo e che nel nazismo aveva creduto per troppa generosità avendo visto il movimento come una sorta di nuovo umanesimo in grado di ricomporre le scissioni caratteristiche della modernità e in cui il *Dasein* avrebbe potuto superare la sua condizione di essere "gettato" ed esercitare così la sua decisione fondamentale di vivere nel mondo. A riprova di questa ardita tesi, Derrida arriva ad affermare che il cambiamento del giudizio del filosofo sul nazismo fu chiaramente formulato nella sua dottrina in seguito alla *Kehre*, la svolta con la quale Heidegger inizia la sua riconversione antiumanista e in cui al *Dasein* viene in pratica sottratta qualsiasi azione sul mondo per porlo unicamente in condizione di ascolto dell'essere. Ora su questa ardita ricostruzione c'è semplicemente da affermare quanto segue. Vero è che Heidegger vide inizialmente il nazismo (e poi anche in seguito, rimanendo infatti egli fino alla fine intimamente legato al movimento) come lo strumento politico in virtù del quale il *Dasein* poteva assumere la sua decisione fondamentale di vivere nel mondo ma è altrettanto vero che questa decisione fondamentale per Heidegger comportava sul piano ontico il diretto rifiuto del lascito storico e filosofico dell'Illuminismo, con le conseguenze politiche che è inutile ripetere. Vero è, infine, che con la *Kehre* si evidenzia uno scollamento di Heidegger dal nazismo ma questo raffreddamento non avviene perché Heidegger si è accorto dei frutti avvelenati del nazionalsocialismo (Heidegger non si mostrò mai toccato dalle violenze del movimento e, per quanto di sua competenza, colloborò attivamente come rettore di Friburgo, anche tramite delazioni *ad personam*, alle brutali ed anticulturali politiche hitleriane) ma perché aveva giudicato alla fine il nazionalsocialismo troppo borghese ed umanista. E, infatti, la *Kehre*, fu sì una svolta ma una svolta antiumanista (ed antitecnologica: se si fosse dato ascolto ad Heidegger non avremmo avuto la Germania nazista così come la conosciamo ma una sorta di Medioevo dove però al posto del cristianesimo e della filosofia tomistica avremmo avuto un neofeudalesimo dominato da una filosofia razzista-esistenzialista), una svolta antiumanista ed antitecnologica che però non aveva fatto i conti con il modernismo reazionario[29] che risultò essere la componente ideologica (e la prassi) egemone all'interno del nazismo. E giusto per la cronaca, è proprio l'Heidegger della *Kehre* quello che ha pesantemente influenzato il poststrutturalismo, solo che molto più semplicemente che in Heidegger, il rifiuto di articolare un discorso con la storia non viene più risolto tramite il *Volk* misticamente trascinato dall'auscultazione dei vati che indicano imperscrutabili destini (Heidegger individuò in Hölderin questa funzione profetica) e dall'assorta meditazione dei nuovi miti neopagani (per Heidegger i miti generatori erano: cielo, terra, immortali, mortali) ma si affronta più radicalmente eliminando la storia *tout court* (il " non c'e niente al di fuori del testo" di Derrida).

Ora se l'essere servitore di questo padrone antilluminista nella modalità che qui si è illustrata potrebbe avere, da un punto di vista meramente estetizzante e di rassicurazione psicologica, una sua logica (se si possiede una *Weltanschauung* incentrata sull'esistenza del soggetto cartesiano, il soggetto monadico e anelante alla salvezza della tradizione cristiana che celebra i suoi fasti – e inizio tramonto – con l'idealismo e che poi con Nietzsche inizia la sua irreversibile e consapevole

[29] Jeffrey Herf, *Il modernismo reazionario: tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich*, Bologna, Il Mulino, 1988.

decadenza,[30] Heidegger potrebbe sembrare l'ultima carta da giocare per questo soggetto messo in crisi dai processi di secolarizzazione e massificazione che, prendendo slancio con la prima rivoluzione industriale, hanno ora assunto caratteristiche di chiaro segno totalitario ad opera delle odierne moderne società postindustriali, turbocapitalistiche, postdemocratiche e come non si era mai visto nella storia umana, antitradizionali – e, soprattutto, come non mai, ***liberticide*** –, mentre invece se si propende verso soggettività multiple e decentrate non si vede proprio cosa dovremmo farcene di tutto questo sgangherato armamentario di poeti e profeti e di questi fondi di bottiglia e rimasugli mitico-archeologici di mortali, immortali, terra e cielo, grotteschi saldi di fine stagione dell'irrazionalismo e della teratogenesi ideologica nazifascista), incontestabile emerge però il fatto che attraverso il rifiuto della storia, il postmodernismo si dimostra di fatto come il più inusitato tentativo di superare l'ancora non sanato profondissimo trauma generato dal fascismo. Un trauma che a differenza del becero revisionismo negazionista (Faurisson, Irving & C. per intenderci, e, per essere chiari discorso totalmente a parte – ed in larga misura positivo – per De Felice ed anche in parte diverso per Nolte, il quale però, al contrario del primo, non può essere totalmente staccato da una strategia di occultamento e rimozione), non intende negare i dati della storia ma la storia stessa, la possibilità, cioè, attraverso una narrazione potenzialmente condivisibile dal punto di vista culturale e/o politico, di compiere un pubblico resoconto sulle vicende umane che abbia una minima pretesa di approssimazione al dato *événementielle* e di conferimento di senso per l'uomo.

Che il rifiuto della "metafisica della presenza" (sostenere cioè da parte di Derrida e in condivisione con gli altri pensatori postmodernisti e poststrutturalisti che la presenza di un qualcosa al di là del testo, la storia cioè, è pura metafisica), potesse presentarsi come un buon servizio reso alla rimozione del fascismo è suggerito dal fatto che, proprio attraverso questo rifiuto "metafisico", emerge chiaramente la "cattiva coscienza" non solo di questi intellettuali ma di tutta una società capitalistica che vuole dimenticare (e quindi per un certo verso è sinceramente dimentica) quello che è stato il fascismo e il Secolo breve (ed anche il lungo Ottocento). Il problema è che qui, a differenza del crasso cinismo e malafede dei negazionismi alla Faurisson o alla Irving, impermeabili ai fatti perché nati e costruiti su una consapevole menzogna, la cattiva coscienza postmodernistica, in quanto frutto di una reale e sincera sofferenza traumatica, non può che mostrarsi interiormente inadeguata di fronte alla lezione della realtà.

E la realtà, il momento della verità, nel caso del decostruzionismo postmodernista, fu costituito dal caso Paul de Man.

Paul de Man, di origine belga, si era trasferito negli Stati uniti nel 1948 dove aveva intrapreso la carriera universitaria contribuendo in maniera decisiva a diffondere in quel paese il credo poststrutturalista e decostruzionista del suo collega ed amico Jacques Derrida. Secondo de Man il significato di un testo scritto è puramente ed unicamente riconducibile alle sue figure retoriche e, va da sé, che per de Man nell'ermeneutica del testo vanno rigorosamente escluse sia l'intenzione dell'autore che il contesto (sia culturale che tradizionale e storico) in cui questo testo ha avuto la ventura di venire al mondo. Sia come sia (sia cioè quanto questa tesi possa apparire cervellotica ed irreale), verso la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta il decostruzionismo di de Man-Derrida raggiunse una vasta eco ed influenza, finché alla sua morte, giunta nel 1983, il mondo

---

[30] "Solo per il fatto di dimenticare quel mondo primitivo di metafore, solo per l'indurirsi e irrigidirsi della massa originaria delle immagini sgorganti con ardente fluidità dalla facoltà originale della fantasia umana, solo per la fede invincibile che *questo* sole, *questa* finestra, questo tavolo siano verità in sé, insomma solo per il fatto che l'uomo si dimentica come soggetto, come soggetto *artisticamente creativo*, egli riesce a vivere con una certa calma, sicurezza e coerenza. Se potesse, anche solo per un momento, uscire dalle pareti di questa prigione della fede, la sua "autocoscienza" si dissolverebbe in un lampo. Gli costa più fatica ammettere che l'insetto o l'uccello percepiscano un tutt'altro mondo che l'uomo, e che la questione: quale delle due percezioni sia più giusta, sia del tutto priva di senso, dato che a tal fine bisognerebbe misurare col metro della *percezione giusta*, cioè un metro che non esiste." (Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in Id., *Verità e menzogna*, a cura di Sossio Giametta, Milano, BUR, 2006, p. 178).

accademico statunitense celebrò de Man come uno dei suoi più illustri esponenti e la rivista *Yale French Studies*, nel 1985, dedicò interamente un suo numero per illustrare la sua grande influenza pedagogica.

Ma, come si suol dire, il diavolo (il postmodernismo) fa la pentole (la decostruzione, il rifiuto della "metafisica della presenza") ma non i coperchi (la possibilità che la decostruzione possa opporsi non alla storia intesa come discussione dei massimi sistemi che da questa promanerebbero ma ad una storia con la s minuscola che è fatta dalle concretissime presenze al mondo di tanti uomini che in questo mondo hanno sofferto ed agito). Il 1° dicembre 1987 il *New York Times* diede alle stampe la scoperta di una intensa attività letteraria collaborazionista e nazista di de Man.[31] Il ricercatore Ortwin de Graef rese così noto che de Man aveva scritto sulle colonne dell'ampiamente diffuso quotidiano belga *Le Soir* 169 articoli, fra recensioni di libri, di concerti e di conferenze. In questi articoli, de Man si mostrava favorevole all'occupazione tedesca del Belgio ed esprimeva convinzioni filonaziste. Fra questi, particolarmente imbarazzante e vergognoso risultava l' articolo "Le Juifs dans la littérature actuelle", articolo che, nonostante la vergognosa indifendibilità delle tesi antisemitiche che vi si sostenevano, causò nel 1988 il goffo tentativo "decostruttivo" e difensivo di Derrida,[32] evidentemente non perché la causa fosse in sé difendibile ma perché bisognava comunque far qualcosa per salvare le sorti del decostruzionismo che rischiava di crollare assieme all'annichilimento morale di uno dei suoi principali esponenti (un'altra spiegazione della maldestra difesa di Derrida è che il supremo reggitore del decostruzionismo intendesse non tanto difendere de Man – impossibile, viste le prove addotte agli atti – o il decostruzionismo ma in definitiva volesse difendere Derrida stesso dall'accusa di criptonazismo).

Come abbiamo detto, *mission impossible* e come tale dovette essere consegnata alla storia. Dopo aver cercato di ingraziarsi la benevolenza del lettore affermando che si condivideva la costernazione ed anche l'orrore che promanavano dallo scritto di de Man (un profondissimo imbarazzo che comunque risultava come chiara smentita della critica alla "metafisica della presenza" perché questi sentimenti derivavano non dalla qualità meramente letteraria del testo di de Man ma dal contesto da cui questo testo traeva forza ed ispirazione), Derrida credé di aver trovato la chiave di volta della difesa di de Man in quanto ad un certo punto del testo era presente la condanna all' "antisemitismo volgare". Ma dalla lettura del testo di de Man è del tutto chiaro che non siamo in presenza della condanna dell'antisemitismo in quanto ideologia volgare ma di quelle particolari forme di antisemitismo istintive che non sarebbero sorrette da una dovuta consapevolezza culturale (chissà, da questo singolare punto di vista, che giudizio si potrebbe dare sui *Protocolli dei savi anziani di Sion*…).

Volendo, con questo si potrebbe anche concludere la storia del postmodernismo inteso come ideologia serva di irrazionalismo e di Lete che ha imperversato fino ai primi anni Novanta per poi miseramente terminare nel discredito ed irrisione generali di questi primi anni del XXI secolo. Quella che aveva l'ambizione di presentarsi come l'ideologia che, proprio in virtù del suo definitivo affrancamento dai vincoli della ragione ma rifiutando nel contempo una visione iocentrica e superomistica tipica della destra, avrebbe dovuto operare una emersione nel "politico" e nella vita di tutti i giorni del "sublime" e della creatività, altro non si è dimostrato che un goffo tentativo di rimuovere un trauma, il fascismo ed il nazismo, una ferita particolarmente bruciante in alcune ristrette élite accademiche delle società capitalistiche del secondo dopoguerra, di anno in anno sempre più ristrette per l'inesorabilità della legge biologica (per non parlare del fatto che il fascismo, se con fascismo intendiamo il disprezzo per il meccanismi partecipativi della *Vita Activa*

[31] Cfr. Richard Wolin, *The seduction of unreason*, cit., p. 10 e Id., "Deconstruction at Auschwitz: Heidegger, de Man, and the New Revisionism", in *Labyrinths: Explorations in the Critical History of Ideas*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.
[32] Jacques Derrida, "Like the Sound of the Sea Deep Within a Shell: Paul de Man's War", *Critical Inquiry*, 14(2), 1988, pp. 590-652.

e l'esaltazione del "tecnico" che deve dominare – e nell'attuale fase postdemocratica, domina – sul "politico", può essere giudicato come il tratto identitario fondante – seppur negato e apparentemente gettato in "oscure e profonde prigioni" – il "profilo di personalità" delle odierne società postdemocratiche a guida turbocapitalistica). Da questo punto di vista non c'è che da tristemente rallegrarsi per la pietosa estinzione ad opera della natura del postmodernismo. Ma il trauma del totalitarismo del Secolo breve non è stato inventato con il postmodernismo e la "coscienza infelice"[33] della "condizione postmoderna", se vogliamo riprendere il titolo del testo seminale lyotardiano,[34] mantiene, almeno sul piano descrittivo, tutto il suo valore di monito. E certamente non ci aiutano ad uscire da questa condizione né le attuali versioni rivedute e corrette del marxismo, che non approfondendo – se non del tutto abbandonando – il materialismo storico/dialettico e operando sul canone marxiano estemporanei e non meditati innesti guadagnano forse un *glamour* da *showbiz* delle ideologie ma perdono la terribile incisività ed anche la commovente aura epica del

---

[33] Oltre alla veramente "inqualificabile" difesa di de Man, un altro dolente sintomo in Derrida di questa "coscienza infelice" è Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993, trad. it. Id., *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, dove Derrida rileggendo Marx via Stirner e Benjamin vorrebbe compiere la singolare impresa di annettersi Marx ma rifiutando, sia dal punto di vista della teoria che della prassi, la lotta di classe. Ora se in un empito di irrazionalismo scagliato contro il materialismo dialettico ha una sua logica arruolare il solipsista Max Stirner per dare conforto alla sgangherata chiesuola postmodernista (che poi che senso abbia abbinare colui che pensò i rapporti di classe come categoria gnoseologica fondante con colui, Stirner, che filosofeggiò pensando unicamente al proprio io isolato, sol Dio lo sa, o meglio lo sa il dio dei postmodernisti, evidentemente molto ansioso sia di arruolare nel Pantheon della scuoletta tutto e il contrario di tutto sia di annullare una "metafisica della presenza" di un pensatore e di una dottrina molto presente e assai poco metafisica), è addirittura ridicolo e indegno utilizzare anche Benjamin per questo scopo: "Benjamin [associa il materialismo storico con una debole forza messianica] in un testo che qui ci interessa per quel che sin dall'inizio dice, tra tante altre cose, dell'automa. Ci riferiremo più di una volta alla figura dell'automa, specialmente quando arriveremo a quel che dice *Il Capitale* di un certo *tavolo*: figura del valore commerciale, spettro autonomo e insieme automa, origine irriducibile delle capitalizzazioni, se non *del* capitale. Qui Benjamin comincia con l'evocare "la leggenda dell'automa costruito in modo tale da rispondere a ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria". Quest'automa sta su una "tavola" che un sistema di specchi dà l'illusione di attraversare. Poi Benjamin cerca "una replica" (*Gegenstück*) filosofica di questo "apparecchio" (*Apparatur*). Si tratta del "fantoccio chiamato 'materialismo storico' ": "esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta e non deve farsi scorgere da nessuno." Il paragrafo seguente nomina il messianismo o, più precisamente, il messianico senza messianismo, una "*debole* forza messianica" ("*eine* schwache *messianische* Kraft", corsivo di Benjamin). Citiamo questo passo per la sua consonanza, malgrado tante differenze e fatte le debite proporzioni, con ciò che tenteremo di dire qui di una certa indigenza messianica, in una logica spettrale dell'eredità e delle generazioni, ma una logica rivolta, in un tempo eterogeneo e disgiunto, tanto verso l'avvenire quanto verso il passato." (*Ibidem*, pp. 225-226). "Malgrado tante differenze e fatte le debite proporzioni". Lasciando perdere, per carità di patria, la finta modestia delle debite proporzioni fra Benjamin e Derrida, un *si parva licet componere magnis* che è una vera e propria *excusatio non petita, accusatio manifesta* che denuncia la coda di paglia di Derrida riguardo al tradimento di Benjamin che sta compiendo, sono le "tante differenze" non debitamente esplicitate che mettono a nudo la strumentalità dell'operazione *Spettri di Marx* riguardo a Benjamin e, più in generale, riguardo al marxismo. Quando Derrida parla di "tempo eterogeneo e disgiunto, tanto verso l'avvenire quanto verso il passato", compie certamente una rappresentazione plastica e veritiera della *Weltanschauung* poststrutturalista; purtroppo, contrariamente a quanto vorrebbe suggerire, questo tempo non ha nulla a che fare con quello di Benjamin, il quale pur non condividendo una visione lineare del tempo di stampo positivista, parla sempre di *Jeztzeit* (il Tempo-ora), cioè di quell'istante-eternità in cui erompe quella forza messianica che opererà una rivoluzionaria *restituito ad integrum* verso tutte le vittime ed i vinti della storia e della modernizzazione capitalista. Nulla di tutto ciò in Derrida e nel postmodernismo che intendono sì scompaginare la linearità del tempo ma questo per far posto non a una "debole forza messianica" (una debolezza che in prospettiva davidico-veterotestamentaria richiama l'idea di forza) ma a una "indigente forza messianica", cioè ad una *Lumpenproletariat* forza messianica, la quale non ha nemmeno i mezzi per provvedere a sé stessa (che è proprio il caso del postmodernismo, che finché ha avuto corso legale non poteva letteralmente "stare in piedi" senza offrire i suoi servigi di destrutturazione culturale alla violenta opera di destrutturazione sociale portata avanti dal turbocapitalismo). Detto in altre parole: gli *Spettri di Marx* evocati dal pensatore principe del postmodernismo e del poststrutturalismo stanno al pensatore di Treviri quanto gli spettri che abitano le antiche dimore stanno a coloro che un tempo le avevano abitate. Con quest'ultimi non hanno alcun rapporto ma sicuramente lo hanno con coloro che attraverso la credulità organizzano il business della visite turistiche e con i gonzi che dai rivenditori all'ingrosso di emozioni esoterico-spiritual-spiritistiche si lasciano facilmente abbindolare. Insomma, il desiderio nemmeno tanto nascosto di Derrida e di tutto il postmodernismo ed il poststrutturalismo era che ***perdere "deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico" "***, lo stesso obiettivo di quello che oggi con mezzi più diretti e più efficaci (la deificazione della finanza internazionale anziché il puerile tentativo del postmodernismo che, manifestatosi agli esordi direttamente e senza infingimenti, provò – come nel caso degli *Spettri di Marx* – nella sua ultima fase terminale, visto il precedente scarso esito di diventare una ideologia largamente condivisa, di insinuarsi parassitariamente nel corpo del materialismo dialettico per proporsi come solipsistica nuova teologia che avesse paralizzato la lotta di classe) continuano a portare avanti le postdemocrazie turbocapitalistiche.

[34] Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere,* Milano, Feltrinelli, 1981.

marxismo delle origini,[35] né il liberalismo rielaborato in chiave neorepubblicana che, come dimostrano le sue ultime vicende teoriche, non sembra certamente molto più che la traduzione – e/o la strategia di occultamento – con nostalgie, linguaggi e pensieri antiquari e neoclassici di una commedia (o meglio di una tragedia) oggi scritta dalla trionfante economia globalizzata.[36] Da

[35] Un approfondimento del canone marxiano e dello snodo fondamentale della dialettica che ha avuto in Ludovico Geymonat un protagonista di livello internazionale, il quale, nei tempi in cui l'intellighenzia occidentale, soprattutto quella di sinistra, assieme all'acqua sporca del totalitarismo del blocco comunista era ansiosa, con molta codardia e totale opportunismo, di buttare via anche il bambino dell'analisi marxista del modo di produzione capitalistico, ebbe il coraggio di tornare a riflettere sui classici del pensiero marxista, vedi le acute analisi di Geymonat su *Materialismo ed empiriocriticismo* di Lenin (cfr. V. I. Lenin, *Materialismo ed empiriocriticismo*, Roma, Editori Riuniti, 1978 e, a proposito delle riflessioni di Geymonat su *Materialismo ed empiriocriticismo* e sul ruolo fondamentale che il materialismo dialettico gioca sia sullo sviluppo delle scienze – che una inveterata tradizione idealistica, dimentica della dialettica, vorrebbe ancora ontologicamente suddivise ed operativamente compartimentate (e incomunicanti) in scienze della natura e scienze umane – sia della filosofia della scienza, cfr. Ludovico Geymonat, *Del marxismo. Saggi sulla scienza e il materialismo dialettico*, a cura di Mario Quaranta, Verona, Bertani, 1987, fondamentale per comprendere come una vera filosofia della scienza non possa arenarsi nelle secche empiriocriticistico-neopositiviste ma sia di sua natura intrinsecamente dialettica) e poco importa se il Lenin in questione era stato anche colui che aveva guidato una rivoluzione che la stragrande maggioranza dell'intellighenzia di "sinistra" italiana ed internazionale giudicava *ex post* e con un senso storico molto simile a quello dei postmodernisti, del tutto sbagliata se non all'origine dell' "impero del male". Certamente avere il coraggio morale ed intellettuale di affermare che il "rispecchiamento" leniniano poteva essere una metafora e/o una teoria gnoseologica valida per rappresentare il rapporto dialettico che intercorre fra l'attività conoscitiva e l'oggetto della conoscenza, così come non fu gradito dai machisti dei tempi di Vladimir Ilyich Ulyanov, non fu nemmeno molto gradito dalla stragrande maggioranza degli intellettuali italiani ed occidentali di sinistra ai quali il neopositivismo *à la* Popper, al di là del falsificazionismo di facciata ma infettato dalla totale sfiducia sulla possibilità di una rappresentazione globale della realtà naturale e storica (cfr. il non si sa nemmeno se definire più ridicolo od ignobile Karl R. Popper, *Miseria dello storicismo*, Milano, Feltrinelli, 1988), consentiva un ritorno ad un nuovo machismo, che avendo a suo tempo asserito la totale mancanza di rapporto fra rappresentazione scientifica della realtà e la realtà stessa costituiva agli occhi di Lenin il viatico perfetto per il disimpegno degli intellettuali, così come alcuni decenni dopo è oggi del tutto lecito parlare di *trahison des clercs*, visto il loro del tutto ridicolo e meschino entusiasmo per il deresponsabilizzante, antistoricistico ed antidialettico popperismo. Insomma, gira e rigira, si è sempre dalle parti della postmodernistica critica alla "metafisica della presenza", solo che dalle parti del Bel Paese – ed anche nel resto del mondo occidentale – anziché ricorrere alle fantasiose decostruzioni postmodernistiche si era preferito (e si preferisce tuttora) da parte della schiacciante maggioranza degli intellettuali accodarsi dietro all'apparentemente più strutturato popperismo. Oltre al coraggio politico di aver preso sul serio un autore che per ragioni "politiche" del tutto illegittime (o legittime se ci si schiera da parte del pensiero irrazionalista, ma questo bisogna dichiararlo apertamente e non collocarsi opportunisticamente a sinistra) era stato messo all'indice, è stato di Ludovico Geymonat anche l'indubbio merito di aver sottolineato come il materialismo dialettico consenta di affrontare il rapporto fra la produzione culturale dell'uomo (un concetto globale di cultura quello di Geymonat che, a livello epistemologico, non permette di scindere antidialetticamente le scienze della natura dalle scienze umane perché, quale che sia il settore investito dall'attività conoscitiva, il risultato sarà sempre una modificazione dialettica sia dell'oggetto indagato e/o della sua rappresentazione che del soggetto che compie l'indagine e questo processo di feedback soggetto/oggetto è comune in tutti i campi del sapere) e la rappresentazione scientifica della realtà: attraverso, appunto, il rispecchiamento leniniano, un rispecchiamento che pur lasciando all'uomo piena libertà interpretativa sul giudizio dell'immagine (la rappresentazione scientifica della realtà) non consente alcuna fuga dalla responsabilità compiuta attraverso la negazione dell'immagine stessa (non consente cioè di dire che la rappresentazione scientifica della realtà è totalmente arbitraria – fra realtà e sua rappresentazione sussiste infatti un rapporto dialettico, un rapporto quindi proprio per questa sua intima dialetticità sempre in continua e dinamica evoluzione ma non al punto da negare la realtà stessa –, uno scollamento fra realtà e sua rappresentazione così profondo nel machismo e nel postmodernismo che in entrambi si arriva addirittura a negare l'esistenza di una realtà esterna all'attività conoscitiva, o detto molto più semplicemente, si afferma – come da caricatura fumettistica dell'alienato mentale – che la realtà non esiste *tout court*). Una fuga dalla responsabilità come invece avrebbero voluto i postmodernisti e come ancora vogliono molti che, in Italia come nel resto del mondo, furono abbastanza furbi da non dichiararsi a suo tempo aderenti alla ridicola scuoletta postmodernistica ma che oggi non sono abbastanza astuti per ammettere che il mondo sorto dall'abbattimento del muro di Berlino non è un "*brave new world*" ma cela, invece, l'oscuro e orribile "cuore di tenebra" tecnocratico, fascista e totalitario del turbocapitalismo postdemocratico.

[36] "L'illuminismo, nel senso più ampio di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da sempre l'obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura." (Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 11). Su l'attuale fase postdemocratica contrassegnata dalla "trionfale sventura" della vittoria del totalitaristico turbocapitalismo finanziario, vera e propria nemesi economica, politica, sociale e culturale per una "ragione" che si ostina a non comprendere l'intimo legame dialettico fra l'economia e la cultura umane (una ingenuità che, al di là delle contumelie postmodernistiche contro i Lumi, accomuna l'Illuminismo settecentesco con il postmodernismo, con la "piccola" differenza che nel Settecento si poteva – e non in certo senso si doveva – essere ingenui mentre in finale di Secolo breve l'ingenuità postmodernistica ha avuto tratti del tutto diabolici e di occultamento di strategie autoritarie che ora, ad inizio del XXI secolo, sono pienamente ed anche pubblicamente dispiegate, con la sola avvertenza che quello che una volta veniva detto "fascista" ora lo si è ribattezzato come "tecnico": qualsiasi riferimento al caso italiano è puramente casuale…), ci si è già diffusi altrove ed individuando nella dialettica repubblicanesimo/marxismo e lungo la linea di immanentismo assoluto Machiavelli/Marx il momento per il suo superamento all'insegna di un ritrovato senso marxista della *Vita Activa*. Su ciò si preferisce però non fornire indicazioni bibliografiche e non per una sorta di apprezzamento per l' "ermeneutica della reticenza" di straussiana memoria: per chi voglia confrontarsi con questa problematica, il Web fornisce

questo punto di vista, i problemi sollevati dal postmodernismo (in una dialettica “segnalatore d’incendio” e incendio al tempo stesso e non certo di anamnesi/diagnosi della malattia: una soggettività resa sempre più superflua da un capitalismo sempre più pervasivo e totalitario, una ragione di stampo borghese-illuminista “ingenuamente” ignara della dimensione storica e materiale della cultura e dell’economia umane, la quale, al di là dei suoi roboanti enunciati, quando non si presta spudoratamente alla copertura di espliciti ed immediati sordidi interessi è, comunque, costantemente al traino e succube della più oppressiva, ***totalitaria e fascista de facto***, cultura neoliberista), sono comunque attuali anche se l’annuncio postmodernistico della fine della metanarrazioni è da tempo caduto nel ridicolo innanzitutto perché questa “cattiva novella” della fine mostrava molto chiaramente in sé la sua messianica contraddizione, la fede nella fine dell’annuncio stesso. Una fede messianica in vecchie (e nuove) metanarrazioni che, non per colpa dell’oggi morto postmodernismo, è purtroppo ancora in attesa di resurrezione.

“Una delle caratteristiche più notevoli dell’animo umano, – scrive Lotze, – è, fra tanto egoismo nei particolari, la generale mancanza di invidia del presente verso il proprio futuro”. La riflessione porta a concludere che l’idea di felicità che possiamo coltivare è tutta tinta del tempo a cui ci ha assegnato, una volta per tutte, il corso della nostra vita. Una gioia che potrebbe suscitare la nostra invidia, è solo nell’aria che abbiamo respirato, fra persone a cui avremmo potuto rivolgerci, con donne che avrebbero potuto farsi dono di sé. Nell’idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l’idea di redenzione. Lo stesso vale per la rappresentazione del passato, che è il compito della storia. Il passato reca seco un indice temporale che lo rimanda alla redenzione. C’è un’intesa segreta fra le generazioni passate e la nostra. Noi siamo stati tutti attesi sulla terra. A noi, come ad ogni generazione che ci ha preceduto, è stata data in dote una *debole* forza messianica, su cui il passato ha un diritto. Questa esigenza non si lascia soddisfare facilmente. Il materialista storico lo sa.

Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*

---

ineguagliabili strumenti dialettici per farlo e, se si vuole, di reale prassi integrativa per l’inizio di autenticamente nuove metanarrazioni (e che perciò, al contrario di quelle del postmodernismo, non siano per niente dimentiche del passato e della “qualità de’ tempi”).

VI Colóquio Internacional

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO MUNDO IBERO-AMERICANO

Sala de S. Pedro, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

19 a 23 de Outubro de 2009

MASSIMO MORIGI

APOSUBLIME NOW : DAL TERRORE DELL'AESTHETICA FASCISTICA ALL' ORRORE POSTMODERNO DELLA FINE DELLE METANARRAZIONI ELEMENTI PER UNA TEORIA NEOREPUBBLICANA DEL SUBLIME

In England we have not been completely emboweled
of our natural entrails; we still feel within us, and we
cherish and cultivate, those inbred sentiments which
are the faithful guardians, the active monitors of our
duty, the supporters of al liberal and manly morals.
We have not been drawn and trussed, in order that we
may be filled, like stuffed bird in a museum, with chaff
and rags, and paltry, blurred shreds about the rights of
man.

Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*

“ ... No, it is impossible, it is impossible
to convey the life-sensation on any given
epoch on one’s existence - that which
makes its truths, its meaning - its subtle
and penetrating essence. It is impossible.
We live, as we dream - alone ...”

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

Indubbiamente, se l’ *Angelus novus* di Benjamin, proprio per il suo essere volto unicamente verso il passato non potrà mai essere in grado di offrirci alcuna narrazione della storia, questa allegoria è assai adatta ad illustrare la mentalità di coloro che con la storia ritengono di avere un conto aperto ed intendono risolverlo strappando alla storia la sua stessa essenza, la possibilità cioè di connettere in una narrazione le vicende umane, ed assegnarlo invece ad una riflessione che prescinda, in ultima istanza, dalla umilissima qualità tutta umana del racconto. Se in Benjamin la fascinazione dell’allegoria dell’angelo deriva dalla drammaticità espressa dalla nona tesi (un paesaggio di rovine, la storia, e l’incapacità del messaggero di Dio di guardare verso il futuro e di soffermarsi sulle rovine stesse, le sole cose, fra l’altro, di cui l’angelo riesca ad avere visione) e anche da una nascosta contraddizione all’interno dell’ allegoria stessa (nascosta perché dubitiamo

che Benjamin stesso ne fosse consapevole), e cioè che è perlomeno singolare far rappresentare il rifiuto ad una visione unificante del processo storico ad un angelo, che altro non è che l'araldo di Dio e quindi, tradotto in termini di filosofia della storia, dell' idealismo hegeliano e/o del materialismo dialettico marxiano, nell'ultima incarnazione in terra dell' allegoria, il postmodernismo, la fascinazione è, come dire, completamente evaporata per lasciare in terra non delle rovine sulle quali piangere mentre un impetuoso vento ci strappa via ma una sorta di maleodorante fanghiglia sulla quale è veramente poco opportuno indulgere in malinconie düreriane ma è meglio chiamare gli addetti al risanamento locali e alle pulizie. E se non è certamente da tutti votarsi ad una dimensione messianica della storia (aver vissuto, come Benjamin, direttamente il tragico fallimento storico e filosofico della soteriologia marxista ed aver vissuto male e poi alla fine morire in virtù della reazione fascista alla stessa è un privilegio che giustamente non si augura a nessuno), altrettanto a molti (se non a tutti) dovrebbe essere interdetto spacciare quelli che altro non sono che giochini di parole o strizzatine d'occhio per verità rivelate che col vero Messia hanno lo stesso rapporto delle illustrazioni del Salvatore dei catechismi per i bambini.

Questo è per esempio il caso del *differénd*, concetto alla base della filosofia politica di Lyotard. Per l'autore del testo seminale del postmodernismo, il diretto portato della condizione postmoderna[37] è l'anomia della società e degli individui, i quali non possono quindi più riconoscersi in alcuna etica condivisa. Tuttavia in Lyotard l'osservazione della fine *de facto* nelle nostre moderne società secolarizzate dell'universalismo nel campo dell' etica non è l' avvio, come per esempio in Nietzsche, di una riflessione sulla genealogia della morale nè del tentativo, come per esempio nella Arendt, di sostituire all'ideale della vita contemplativa, dalla quale derivano le norme della vecchia morale, una *vita activa*, che trovi nella dimensione pubblica e nella sanzione estetica della gloria terrena la sua ragion d' essere, ma costituisce la base per un grigia costruzione pseudonormativa. In *Au Just: Conversation*[38] e in *The differend* [39] viene così presentata una inedita teoria postmoderna della giustizia che *sic et simpliciter* sostiene che, vista la molteplicità delle comunità linguistiche ed etiche che stanno l' una accanto all'altra ma completamente incapaci di instaurare una comunicazione di qualsiasi genere (e dove empiricamente Lyotard abbia mai potuto osservare una situazione del genere solo Dio lo sa, perché, al limite, anche l' odio presuppone una forma di comunicazione, ma quando si dice completa mancanza del senso della storia, forse capiamo perché l' angelo piange), la massima ingiustizia che possa essere commessa non è tanto il fatto che il crimine, risulti più o meno punito attraverso una legge di tipo universale, è comunque irredimibile, ma perché per giudicare non si tiene conto della differente visione etica della due parti nel processo:

I would like to call differend the case where the plaintiff is divested of the means to argue and becomes for that reason a victim. If the addressor, the addressee, and the sense of the testimony are neutralized, everything takes place as if there were there were no damages. A case of differend between two parties takes place when the regulation of the conflict that opposes them is done in the idiom of one of the parties while the wrong suffered by the other is not signified in that idiom.[40]

Come un procedimento legale possa tenere conto del *différend* lo si è appena visto (o sarebbe meglio dire lo si è visto ma non lo si è capito) ma è altrettanto interessante notare che la scoperta del

---

[37] Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna : rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli , 1981.

[38] Jean-François Lyotard, Jean-Loup Thebaud, *Au Juste : conversations*, Paris, C. Bourgois, 1979.

[39] Jean-François Lyotard, *The differend : phrases in dispute*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

[40] Jean-François Lyotard, *The differend*, cit., p.9.

différend non è solo per Lyotard impiegabile in sede di dottrina giuspubblicistica e di pratica processuale ma trova un'altra pregevole applicazione in campo estetico, nel senso che viste le insormontabili differenze degli ambiti comunicativi della società, il compito dell'arte è appunto supplire a questa mancanza. Ma a differenza delle teorie estetiche più tradizionali, a partire da Schiller per finire con Adorno, dove l'arte rappresentava comunque la speranza del superamento del momento negativo, per Lyotard all'arte non spetta la costruzione di una narrazione ma, come nel caso della giustizia, non deve minimamente nemmeno sognarsi un superamento del *différend*. E se nel caso della giustizia questo significava, in pratica, una impossibilità di giudicare, per quanto riguardo l'arte questo comporta un rifiuto dell'estetica del bello (in quanto, in linea con la lezione kantiana, il bello viene assimilato ad un processo narrativo che da un soggetto definito si proietta su un oggetto altrettanto definito nel tempo e nello spazio) e l'elevazione del sublime come la categoria principe dell'estetica postmoderna. Ora, se è un indubbio merito di Lyotard l'individuazione del sublime come uno degli elementi fondativi dell' ideologia dell'avanguardia (e quindi rispetto a Kant il sublime non viene più impiegato solo per dar conto del rapporto estetico dell' uomo con le forze della natura, che si risolve nell' impossibilità della loro rappresentazione), è del tutto fuorviante innanzitutto sussumere tutta l'avanguardia sotto la categoria del sublime (sono infatti esistite forme d'avanguardia che non volevano essere sublimi, generare cioè un discorso estetico che fosse al di là della comunicazione, ma produrre invece nuove forme di comunicazione, pensiamo ad esempio al futurismo; che volevano, insomma, essere moderne e non certo postmoderne) e , in secondo luogo, è totalmente ridicolo considerare il sublime solo come una sorta di traduzione artistica dell'impossibilità di una qualsiasi azione comunicativa e in cui il risultato di questa afasia non sarebbe un inevitabile cupissimo generale ed indistinto autismo ma l' emersione fra le fratture delle monadi incomunicanti della società di estatiche manifestazioni del sublime.

In altre parole, non è che facendo della società una specie di *imago avanguardiae* (e di una avanguardia che è astoricamente appiattita sul sublime) che riusciamo a superare le aporie della storia e tantomeno quelle dell'avanguardia stessa.[41] Se però il sublime non può essere, come vorrebbe Lyotard, una specie di Lancia di Longino, che apre e al tempo stesso risana le ferite che ha procurato, non per questo le estetiche basate sull' irreducibile scarto fra capacità rappresentative e realtà non cessano forse di essere il migliore "segnalatore d'incendio"[42] di una condizione storica che dopo la rivoluzione francese molto difficilmente potrà essere ricomposta. Il problema riguardo al postmodernismo è che, mentre nei momenti più significativi della tradizione culturale della modernità questa segnalazione d'incendio costituiva comunque un reale momento di disagio che trovava manifestazione in alte espressioni artistiche e filosofiche, in cui la tragedia e lo scacco definitivo erano comunque virilmente contemplati, nel postmodernismo il grido dall' allarme viene del tutto depotenziato e de/realizzato. E' po' come se invece della rappresentazione di una tragedia fossimo di fronte ad una farsa o come se invece di un racconto giallo ci fosse rappresentata una storia a fumetti di Topolino detective. Ed è forse proprio per la loro intima serietà che "questi segnalatori d'incendio" sono praticamente o ignorati o travisati dalla critica postmodernista.

Se si considerassero separatamente il suo trattato sul bello ed il sublime[43] e le sue riflessioni sulla rivoluzione francese[44] di Burke, in fondo, ci potremmo in buona sintesi ridurre a dire o semplicemente che la sua *Philophical Inquiry* è uno dei testi seminali che s'inserisce nella

---

[41] Hans Magnus Enzensberger, "The Aporias of the Avant-Garde", in P. Rahv (ed.), *Modern Occasions*, New York, The Noonday Press, 1966.

[42] Michael Löwy, *Segnalatore d'incendio : una lettura delle tesi sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

[43] Edmund Burke, *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful : with an introductory discourse concerning taste*, London, T. Noble, 1845.

[44] Edmund Burke, *Reflections on the revolution in France and on the proceedings in certain societies in London, relative to that event in a letter intended to have been sent to a Gentleman in Paris*, London, 1790.

tradizione del conferimento di un valenza filosofico-conoscitiva al sensibile (tendenza che culminerà nell'ideologia avanguardista del Novecento) oppure, se ci riferiamo alla *Reflections* sulla rivoluzione francese, si potrebbe liquidare il nostro autore affermando che la sua particolarità, rispetto alla mainstream del pensiero reazionario, è che qui un discorso sui diritti non viene in assoluto rifiutato, purché di diritti sviluppati nel corso di una tradizione storica (quella inglese) si tratti e non di diritti dell'uomo e del cittadino astrattamente universalistici come nel caso della rivoluzione francese. Tuttavia Burke è molto di più della matematica aggiunta di questi due momenti della sua produzione. Nelle sue *Riflessioni sulla rivoluzione francese*, Burke metterà in opera i principi estetici della sua *Indagine filosofica sul bello e sul sublime* e nella descrizione del terrore rivoluzionario fatta da Burke dobbiamo sì vedere l'autentica indignazione e disgusto di un conservatore per le follie, le idiozie e la ferocia della rivoluzione ma al di sotto di questo manto di sincera ripulsa, riluce anche il profondo teorico del bello e del sublime il quale è consapevole che una delle vie maestre per suscitare una sensazione sublime è la rappresentazione artistica di uno stato di terrore e/o di orrore. Uno dei passaggi più incisivi dove terrore ed orrore vanno a braccetto è quando Burke con una immagine grottesca e raccapricciante afferma che i diritti universalistici della rivoluzione francese hanno la stessa funzione degli stracci e delle cartacce che si mettono dentro gli animali impagliati, dopo che questi sono stati debitamente eviscerati. Va da sé che in questa corrusca e lugubre allegoria le viscere estratte dal corpo non sono altro che le tradizioni storiche buttate a mare dalla rivoluzione francese e il suo inquietante significato è che se si avesse la malaugurata idea di essere abbagliati dalla ideologia rivoluzionaria si farebbe la fine dei francesi che in virtù di questa brillante operazione svolta sulle *interiora corporis* della tradizione sono finiti come raccapriccianti animali imbalsamati in un museo di scienze naturali. Difficilmente nella pubblicistica politica della modernità, il momento descrittivo è più intimamente legato alla prescrizione e mai, come in questa allegoria, è fondamentale l'uso della consapevolezza estetica burkiana che sul sublime e sull'orrore/terrore ha svolto fondamentali riflessioni. Se si volesse pensare male, si potrebbe dire che la fondamentale trascuratezza degli autori postmoderni verso il grande conservatore inglese, visto il discorso sul sublime sviluppato da Burke che avrebbe invece dovuto indurli ad un grande interesse, è dovuta a tre ordini di motivi. Il primo riguarda l'incontestabile unicità di Burke che non solo fu un teorico del sublime ma che di questa conoscenza dei meccanismi del sublime fece anche uno strumento di grandezza letteraria (le *Riflessioni*, fra le altre cose, potrebbero anche essere considerate come uno dei più riusciti esempi della letteratura dell'orrore, per non parlare come una specie di *Urtext* dei procedimenti avanguardistici, visto il *pastiche* fra i vari linguaggi, da quello giuridico a quello delle classi alte a quello del popolo, con cui le *Riflessioni* vengono costruite : il "montaggio" non è stato un'invenzione delle avanguardie novecentesche). Una grandezza letteraria che non avrebbe fatto che suscitare l'invidia dei principali autori postmoderni, visto che le loro sparate teoriche, comunque le si voglia giudicare (cioè male) non sono state accompagnate da nessun risultato estetico di rilievo. Il secondo, più che alle personali debolezze umane degli autori postmoderni, si rivolge alla falsa coscienza del postmodernismo, che ambirebbe essere una filosofia di liberazione mentre in realtà è forse la visione più conservatrice che mai mente umana abbia concepito, mentre le *Riflessioni*, in apparenza un testo ultrareazionario, è in realtà un inno alle libertà autenticamente vissute e non solo astrattamente proclamate (compito che fra l'altro avrebbe dovuto assumersi il postmodernismo se invece di compiere una giusta critica ai principi dell' '89 in base, come fece Burke, a riflessioni storiche – ma questo costa fatica – non avesse preferito proclamare astratte scemenze come il *différend* o la "metafisica della presenza" come ha fatto Derrida). Il terzo motivo dell' estraneità del postmodernismo da Burke può essere considerato affine al secondo ma è la conseguenza più che della percezione di una classe intellettuale che si sente minacciata ed emarginata e che quindi elabora una dottrina, qualsiasi essa sia, formalmente di sinistra ma che in realtà anela all'assoluto immobilismo, è, ancor più, la conseguenza del vero "cuore di tenebra" del postmodernismo, e cioè della intima e profondissima *Weltanschauung* totalitaria da cui questo trae la sua più vera ispirazione (mentre, invece, tutto di Burke si può dire tranne che fosse attratto da

soluzioni totalitarie). Non si tratta qui della semplice osservazione che un'ideologia che proclama la fine di tutte le metanarrative (tranne, ovviamente, la propria), non solo è contraddittoria e dal punto di vista epistemologico ridicolmente insensata; non è solo infatti solo questa inconcussa volontà di "farsi largo" un indice abbastanza eloquente ed inquietante di una profonda volontà omicida. C' è molto di più e più specifico. E questo di più deriva direttamente dall' incontestabile dato che il postmodernismo nasce dalla fusione della filosofia nietzschiana dell'estasi dionisiaca con l'impostazione che il pensiero heideggeriano ebbe dopo la *Kehre*. Riguardo a questa questione genealogica, basti dire che contrariamente a quello che vorrebbe la vulgata postmodernista derridiana, la *Kehre* non significò una svolta antinazista di Heidegger ma bensì la formulazione di una visione che il filosofo tedesco giustamente definì antiumanista perché, se con *Essere e tempo* al *Dasein* era comunque lasciato una spazio per una decisione fondamentale (e tradotto in campo politico la decisione fondamentale significava l'adesione al nazionalsocialismo, gesto autolesionista che comunque necessitava preliminarmente di una dimensione volitiva), dopo la svolta veniva accentuato il momento della critica alla "metafisica della presenza". Questa critica che in versione poststrutturalista avrà la sua più gloriosa manifestazione in Derrida e nel suo "non c'è nulla al di là del testo" (e questo " Il n' y a pas de horse-texte "[45] è già il segno dell'impossibilità del

45 Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 227. Che il rifiuto della "metafisica della presenza" (sostenere cioè da parte di Derrida e in condivisione con gli altri pensatori postmodernisti e poststrutturalisti che la presenza di un qualcosa al di là del testo, la storia cioè, è pura metafisica) potesse, in definitiva, presentarsi come un buon servizio reso alla rimozione del fascismo è suggerito dal fatto che, molto probabilmente, solo attraverso questo rifiuto "metafisico" emerge chiaramente la "cattiva coscienza" non solo di questi intellettuali ma di tutta una società che vuole dimenticare (e quindi per un certo verso è sinceramente dimentica) di quello che è stato il fascismo e il secolo breve. Il problema è che, a differenza del crasso cinismo e malafede dei negazionismi alla Faurisson o alla Irving, impermeabili ai fatti perché nati e costruiti su una consapevole menzogna, la cattiva coscienza, in quanto frutto di una reale e sincera sofferenza traumatica, non può che mostrarsi inadeguata di fronte alla lezione della realtà. E la realtà nel caso del decostruzionismo postmodernista fu costituito dal caso di Paul de Man. Paul de Man, di origine belga, si era trasferito negli Stati uniti nel 1948 dove intraprese la carriera universitaria contribuendo in maniera decisiva a diffondere in quel paese il credo post strutturalista e decostruzionista del suo collega ed amico Jacques Derrida. Secondo De Man il significato di un testo scritto è puramente ed unicamente riconducibile alle sue figure retoriche e va da sé che per De Man nell'ermeneutica del testo vanno rigorosamente escluse sia l'intenzione dell'autore che il contesto (sia culturale che tradizionale e storico) in cui questo testo ha la fortuna di venire al mondo. Sia come sia (sia, cioè, quanto questa tesi possa apparire cervellotica ed irreale) verso la fine degli anni Settanta e l' inizio degli anni Ottanta il decostruzionismo di De Mann-Derrida raggiunse una vasta eco ed influenza, finché alla sua morte giunta nel 1983 il mondo accademico statunitense celebrò De Man come uno dei suoi più illustri esponenti e la rivista *Yale French Studies*, nel 1985, dedicò interamente un suo numero per illustrare la sua grande influenza pedagogica. Ma, come si suol dire, il diavolo (il postmodernismo) fa la pentole (la decostruzione, il rifiuto della "metafisica della presenza") ma non i coperchi (la possibilità che la decostruzione possa opporsi non alla storia intesa come discussione dei massimi sistemi che da questa promanerebbero ma ad una storia con la s minuscola che è fatta dalle concretissime presenze al mondo di tanti uomini che in questo mondo hanno sofferto ed agito). Il 1° dicembre 1987 il *New York Times* diede alle stampe la scoperta di una intensa attività letteraria collaborazionista e nazista di De Man. Il ricercatore Ortwin de Graef rese così noto che De Man aveva scritto sulle colonne dell' ampiamente diffuso quotidiano belga *Le Soir* 169 articoli, fra recensione di libri, di concerti e di conferenze. In questi articoli, De Man si mostrava favorevole all'occupazione tedesca del Belgio ed esprimeva convinzioni filonaziste. Fra questi, particolarmente imbarazzante e vergognoso, risultava l' articolo "Le Juifs dans la littérature actuelle", articolo che nonostante la vergognosa indifendibilità delle tesi antisemitiche che vi si sostenevano, diede origine, nel 1988, al goffo tentativo "decostruttivo" e difensivo di Derrida (Jacques Derrida, "Like the Sound Deep Within a Shell: Paul de Man's War", *Critical Inquiry,* 14(2)[1988]: 590-652), evidentemente non perché la causa fosse in sé difendibile ma perché bisognava comunque far qualcosa per salvare le sorti del decostruzionismo che rischiava di crollare assieme all'annichilimento morale di uno dei suoi principali esponenti (un'altra spiegazione della maldestra difesa di Derrida è che il supremo reggitore del decostruzionismo non tanto

poststrutturalismo di pensare la storia), in Heidegger significava la diretta cancellazione di una qualsiasi dimensione sociale e al *Dasein* non veniva nemmeno più lasciata alcuna decisione fondamentale che comportasse un atto volitivo (tanto Hitler era già giunto al potere) ma bensì solo la possibilità di ascoltare la voce del vate Hölderin sulla futura Germania e di perdersi nell' assorta meditazione dei nuovi miti heideggeriani: terra, cielo, mortali immortali (versione altamente poetica, se vogliamo, di *Blut und Boden* e della natura celeste del nazionalsocialismo e del suo sommo Führer).

Ma una critica alla "metafisica della presenza" che troppo timidamente ancora avesse accettato come compagni di viaggio le "mitiche" presenze di vati e di divinità uraniche e, dall'altro, di uomini tellurici nel senso etimologico della parola, era da un lato assolutamente troppo agreste per poter essere compresa da un mondo dove sempre più dominava la rivoluzione dell'informazione e dall'altro rivelava nemmeno troppo copertamente le sue pulsioni totalitarie. Occorreva quindi un'opera di make-up. Detto fatto. Ecco allora che sotto la critica alla "metafisica della presenza", versione Derrida, non rimaneva più nulla, se non il semplice testo, autoreferenziale, che ora risplendeva in splendido isolamento. E non rimaneva nemmeno più un soggetto che di questo elaborato avrebbe dovuto costituire almeno il *minimun* del contesto perché il postmodernismo nasce dalla fusione di Heidegger con Nietzsche, il Nietzsche soprattutto della *Nascita della tragedia*, dove però al posto di nascita della tragedia si dovrebbe scrivere, per quanto riguarda la sua versione postmodernista, di nascita della farsa. *La nascita della tragedia* è il testo seminale dell'estetizzazione politica nel quale si propone la più radicale controvisione della modernità politica ed antropologica così come ci viene consegnata dalla Rivoluzione dell' '89. All'etica dell'egualitarismo e della libertà originata dagli universali diritti dell'uomo, nella *Nascita della tragedia* viene contrapposta una visione aristocratica e gerarchica dell'umanità, dove i diritti dell'uomo non sono altro che un ridicolo succedaneo per le masse degli schiavi che sono consapevoli della morte di Dio ma che non vogliono per questo perdere i diritti politici ed individuali che il vecchio Dio, soprattutto nella versione en travesti rivoluzione francese dei diritti dell'uomo e del cittadino, paternamente loro accordava. Contro questa morale, definita da Nietzsche da schiavi, assolutamente chiaro è il messaggio lanciato dalla *Nascita della Tragedia*. Il

---

intendesse difendere il decostruzionismo stesso e/o De Mann – una difesa all'onorabilità dello studioso scomparso impossibile, viste le prove addotte agli atti – ma, in definitiva, volesse difendere Derrida stesso dall'accusa di criptonazismo). Come abbiamo detto "mission impossible" e come tale dovette essere consegnata alla storia. Dopo aver cercato di ingraziarsi la benevolenza del lettore affermando che si condivideva la costernazione ed anche l'orrore che promanavano dallo scritto di De Mann (un profondissimo imbarazzo che comunque risultava come chiara smentita della critica alla "metafisica della presenza" perché questi sentimenti derivavano non dalla qualità meramente letteraria del testo di De Man ma dal contesto da cui questo testo traeva forza ed ispirazione), Derrida crede di aver trovato la chiave di volta della difesa di De Man in quanto ad un certo punto del testo compare la condanna all' "antisemitismo volgare". Ma dalla lettura del testo di De Mann è del tutto chiaro che non siamo in presenza della condanna dell' antisemitismo in quanto ideologia volgare ma di quelle particolari forme di antisemitismo istintive che non sono sorrette da una dovuta consapevolezza culturale. Volendo con questo si potrebbe anche concludere la storia del postmodernismo inteso come ideologia serva di irrazionalismo e di Lete che ha imperversato fino ai primi anni Novanta per poi miseramente terminare nel discredito ed irrisione generali di questi primi anni del XXI secolo. Quella che voleva presentarsi come l' ideologia che, proprio in virtù del suo preteso definitivo affrancamento dai vincoli della ragione ma rifiutando nel contempo una visione iocentrica e superomistica tipica della destra, avrebbe posseduto le potenzialità per l'affioramento nel "politico" e nella vita di tutti i giorni del "sublime" e della creatività, altro non si è dimostrata che un goffo tentativo di rimuovere dal proprio orizzonte la tragicità del secolo breve, un sintomo, in definitiva, della sempre maggiore marginalizzazione ed emarginazione della classe intellettuale nei sistemi liberaldemocratici a capitalismo avanzato.

mondo appartiene ai forti, a coloro che non solo hanno accettato la morte di Dio ma che da questa hanno tratto la forza per costituire una visione estetica della vita, in cui come nella tragedia greca, i due elementi costitutivi siamo il momento apollineo, l'ordine, la forza, la volontà di darsi contro il caos una forma, e il momento dionisiaco, il riconoscimento che la vita su cui deve ergersi l'apollineo è caos, disordine, estasi - in altre parole il sublime -, tutto quello, cioè, che non può essere espresso dalla soggettività tutelata dal vecchio Dio, una forza eversiva ma anche positiva che così diviene generatrice sotto il dominio e la guida dell'apollineo ed in seguito al suo costituirsi come polo alternativo ma complementare al momento apollineo. Come i Greci che dalla tragedia avevano appreso dell'inestricabile compresenza di questi due poli, così, secondo *La nascita della tragedia,* avrebbe dovuto comportarsi la nuova aristocrazia sorta in seguito alla morte di Dio e alla fine politica dei principi universalistici: consapevole che la vita va vissuta accettando la compresenza dell'apollineo e del dionisiaco e dal primo traendo la forza della costruzione di una nuova soggettività dominatrice che rifiuti il vecchio individualismo frutto di una mentalità da schiavi e dal secondo il gioioso riconoscimento che il vecchio io figlio di un Dio morto e di un' ideologia che ha tentato di sostituirlo, l'egualitarismo sorto dalla Rivoluzione francese, è definitivamente sepolto e che quindi è necessario dire un sì al sublime, a tutti quegli elementi caotici ed al di là del logos che costituiscono la fonte della vita. E se sul piano teorico questo poteva risultare moto affascinante, sul piano pratico, ci troviamo così di fronte al primo schema di estetizzazione politica dell'epoca moderna dove la dionisiaca irrazionalità dell'estasi e del sublime si abbina con l'apollinea volontà di potenza dando così forma compiuta allo schema della mentalità fascista così come ci è stata consegnata dalla storia.

Di questa forma originaria il postmodernismo prenderà ad un tempo molto e molto poco. Molto poco perché pur facendo propria la fine di ogni valore (la fine delle metanarrazioni), come al solito il postmodernismo non è che la caricatura di ciò da cui trae ispirazione, perché in Nietzsche al fondo del suo nichilismo sta una trasvalutazione dei valori che da giudaico-cristiani devono compiere la mutazione etica aristocratica ed estetizzante basata sulla compresenza dell'apollineo e del dionisiaco così come ci sarebbe stata tramandata dalla tragedia greca. Al tempo stesso molto, perché in un certo senso viene incorporato il disegno estetizzante di Nietzsche basato sulla potenzialità tragica del sublime, solo che nel caso del postmodernismo al rifiuto dell'etica giudaica-cristiana (ed alla sua secolare e moderna traduzione politica negli ideali universalistici della rivoluzione francese) non segue nessuna trasvalutazione di valori ma un radicale rifiuto di basare su una qualsiasi operazione valoriale un seppur minimo discorso pubblico (ed in particolare un radicale rifiuto viene opposto non solo alla religione, tanto ormai non importa più a nessuno... ma ai principi politici dell' '89: questi a qualcuno importano ancora qualcosa e delle pulsioni omicidiarie del poststrutturalismo qualcosa abbiamo già detto) e della dialettica apollineo-dionisiaco si accoglie solo il momento estatico e sublime di rifiuto della soggettività e si espunge totalmente l'apollineo, tanto è ormai divenuto anacronistico parlare del "grande stile" della costruzione di un'identità forgiata dal senso tragico della vita, troppa fatica e non necessario, visto che per dominare bastano ormai paroline magiche come *différend* o *différance* o slogan *prêt-à-porter* come "metafisica della presenza". Risultato?: una sorta di heideggerismo post *Kehre* strappato alle auscultazioni Höelderiniane e alle contemplazioni tellurico-uraniche al quale viene offerto come magra consolazione per queste mancate meditazioni non tanto il superuomo nietzschiano (da questo punto di vista anche a buon ragione, visto che la traduzione storica di questo mito filosofico non è stata decisamente entusiasmante, e, comunque, palesemente impresentabile, almeno per qualche secolo a venire) ma, come al solito nello stile postmoderno, una sua ridicola caricatura, l'ultimo uomo, quello che ha rinunciato ad ogni autentico slancio ma che non ha rinunciato non diciamo tanto all'estasi, al sublime e al "grande stile" ma alla loro truffaldina rappresentazione e contraffazione (la fine delle metanarrazioni e la facile eutanasia postmoderna dell'io).

Anche se però pulsa nel petto dell' ultimo uomo, il cuore del postmodernismo è pur sempre un cuore di tenebra, quel *Cuore di tenebra* col quale Joseph Conrad non solo ci ha rappresentato l' insostenibilità etica prima ancora che pratica del "fardello dell'uomo bianco" ma ancor di più ci

fece da "segnalatore d'incendio" degli abissi in cui stava sprofondando una civiltà che sorta dai Lumi non si era più fermata a riflettere su sé stessa e sulla natura assai poco angelica, di tenebra per l'appunto, dell' astratta proclamazione dei suoi principi universalistici (che proprio in quanto astrattamente enunciati si traducevano nella concreta attuazione esattamente nella loro antitesi, il colonialismo e la mentalità autoritaria).

Proprio per il suo evidente pessimismo sulla metanarrazione dell'illuminismo e il per il largo impiego di tropi basati sull'orrore, il terrore ed il sublime, *Cuore di Tenebra* sembrerebbe avere tutte le caratteristiche per essere considerato come una sorta di romanzo di formazione per il postmodernismo. In realtà, se si eccettuano sporadici commenti, *Cuore di tenebra* non ha mai costituito un "segnalatore d' incendio" per tutti gli esegeti della decostruzione e della "metafisica della presenza". Le ragioni di questo mancato incontro sono del tutto analoghe a quelle già discusse per Burke, con l'aggravante, però, che nel caso di *Cuore di Tenebra,* sembrano proprio riferirsi direttamente alla tara morale del postmodernismo.

Di solito, quando un romanzo viene tradotto in un film, il massimo che ci si possa augurare è che la versione della settima arte non tradisca troppo l' ispirazione originale del testo scritto. Questo tradimento si è verificato in parte anche nel caso di *Apocalypse now,* il film che trae diretta ispirazione dal romanzo di Conrad (roboanti scene con elicotteri da combattimento che mitragliano villaggi al suono della *Cavalcata delle Valchirie* e un colonello pazzo Kilgore che in tutto questo macello – apocalisse nel senso più banale della parola – non trova niente di meglio che cavalcare un' asse da surf mentre la giungla brucia sotto il napalm, tutta una fracassona e fiammeggiante spettacolarizzazione che pensiamo non sarebbe proprio piaciuta allo scrittore anglo-polacco) ma anche se fosse solo per la prima parola del titolo del film, Apocalypse, (ma come vedremo *Apocalypse now* non si giustifica solo per il nome), l'opera di Francis Ford Coppola potrebbe essere considerata come una continuazione del romanzo di Conrad perché, attraverso la sua sapiente costruzione simbolica, si presta pure perfettamente alla rappresentazione del "cuore di tenebra" del postmodernismo. Perchè anche se fosse solo per la prima parola del titolo, il film potrebbe essere considerato fedele, o meglio, rivelatore dell'intima moralità del racconto conradiano? Apocalisse viene dal greco apocalypsis, rivelazione o meglio svelamento, in altre parole l'apocalisse è un racconto che fa conoscere qualcosa che prima era tenuto nascosto. E, il romanzo di Conrad, in effetti, ci rivela molte cose attorno al cuore di tenebra che dovevano rimanere celate. Ci svela, innanzitutto, che c'è sempre stato e sempre ci sarà un muro invalicabile ad instaurare una "presa diretta" fra il linguaggio e la realtà, essendo il racconto del protagonista non rivolto direttamente al lettore ma indirizzato ad alcuni suoi ascoltatori, uno dei quali poi è la voce narrante che si rivolge al lettore del romanzo. Ci troviamo così di fronte ad una costruzione narrativa assolutamente capovolta rispetto a quella del narratore onnisciente del romanzo classico. In *Cuore di tenebra* non solo il narratore per questo suo parlare per relato non può certificare la veridicità della storia e del suo significato ma, addirittura, non sappiamo chi sia il vero narratore (è Marlow che ci racconta della sua discesa nel cuore di tenebra della giungla e di Kurtz o è colui che nel romanzo ci parla di Marlow o è Conrad stesso che, attraverso l'impotenza in fondo mostrata dai due suoi narratori fittizi, vuole confessarci la sua impossibilità come uomo e come romanziere a raccontarci l'abisso che si sta di spalancando di fronte all'uomo?). Il romanzo di Conrad quindi è un'apocalisse, una rivelazione, ma una rivelazione non solo in merito al cuore di tenebra del colonialismo (e visto in chiave apocalittico-profetica anche di quello che di peggio ci ha consegnato il Secolo breve) ma è anche un'apocalisse come costruzione letteraria, in quanto la sua strutturazione non è altro che un'allegoria rivelatrice dell'impossibilità di una "presa diretta" fra linguaggio e realtà, o detto ancor meglio , è un'allegoria sulla tragicità del sublime che, come Kant ci insegna, è correlato ad una impotenza rappresentativa. Del resto, di questa funzione allegorica era pienamente consapevole Conrad stesso quando il narratore del racconto di Marlow dice al lettore che "Marlow non era un marinaio tipico (a parte la sua tendenza a raccontare), e per lui il significato di una storia non si trovava all'interno come il gheriglio di una noce ma all'esterno, e

avviluppava il racconto che lo generava unicamente come il calore genera una foschia, a somiglianza di uno di quei nebulosi aloni sovente resi visibili dalla luce spettrale della luna."[46]

Ma se il significato della struttura allegorica del romanzo non è che la sublime (ed orribile) impossibilità di vincere una reale solitudine esistenziale, vista l'impossibilita del linguaggio di trasmettere l'esperienza (" '… No, è impossibile; è impossibile – dice Marlow – trasmettere la viva sensazione di qualsiasi periodo della propria esistenza – ciò che costituisce la verità, il significato – l'essenza sottile e penetrante. E' impossibile. Si vive, così come si sogna – soli...' "[47]), il disvelamento del romanzo in quanto racconto è l' apocalittico incontro di Marlow con Kurtz, apocalittico non tanto per la situazione terminale di Kurtz alla cui radice Marlow individua la brama di potere e di ricchezza di questo agente impazzito del colonialismo ma apocalittico perché disvela la sublime impossibilità di Marlow di arrivare al fondo dell'animo di Kurtz e di capirne le ragioni profonde al di là delle evidenti e banali umanissime brame:

" 'Non ho mai visto prima, e spero che non mi tocchi mai più di rivedere, niente che assomigli al mutamento prodottosi sul suo viso. Oh, non ero affatto commosso. Ero affascinato. Come se fosse stato squarciato un velo. Su quel volto d'avorio vidi un'espressione di orgoglio fosco, di forza spietata, di abietto terrore – di una intensa e irrimediabile disperazione. Forse che in quel momento supremo di perfetta conoscenza riviveva la sua vita in tutti i particolari del desiderio, della tentazione, e dell'abbandono? Gridò sussurrando ad una qualche immagine, ad una qualche visione – gridò due volte con un grido che era poco più di un sospiro: " Che orrore! Che orrore!" [...] . Non m'accostai più a quell'uomo notevole che aveva pronunciato un giudizio sulle avventure terrestri dell'anima sua. La voce era scomparsa. E che altro c'era stato? Ma naturalmente so bene che l'indomani i pellegrini seppellirono alcunché in una fossa piena di fango. E poi per poco non seppellirono anche me. Tuttavia come vedete, non andai a raggiungere Kurtz seduta stante. No. Rimasi a sognare quell'incubo sino alla fine, e a mostrare ancora una volta la mia lealtà a Kurtz. Il destino. Il mio destino! Che cosa buffa è la vita – questo misterioso accomodamento della logica implacabile per un futile scopo. Il massimo che uno può sperare da essa è una certa conoscenza di se stesso – che giunge troppo tardi – messe di inestinguibili rimpianti. Ho combattuto con la morte. È la contesa meno emozionante che si possa immaginare. Si svolge in un grigiore impalpabile , senza nulla sotto i piedi, senza nulla intorno, senza spettatori, senza clamori, senza gloria, senza il grande desiderio della vittoria, senza la grande paura della sconfitta, in una debole atmosfera di tepido scetticismo, senza molta fede nel proprio diritto, e ancor meno in quello dell'avversario. Se tale è la forma della saggezza suprema, allora la vita è un enigma più grande di quanto non si creda. Mancò poco che mi fosse data l'occasione di pronunciare l'ultima parola, e scopersi con umiliazione che probabilmente non avrei avuto nulla da dire. Questa è la ragione per cui affermo che Kurtz era un uomo notevole. Egli aveva qualcosa da dire. La disse. E poiché anch'io ho lanciato un'occhiata di là dalla soglia, capisco meglio il significato del suo sguardo fisso, che non poteva vedere la fiamma della candela, ma era ampio abbastanza da abbracciare l'universo intero, abbastanza acuto da penetrare tutti i cuori che battono nelle tenebre. Egli aveva tirato le somme – aveva giudicato. 'Che orrore!' ' "[48]

Marlow ha lanciato un' occhiata al di là della soglia , capisce meglio il significato ma, nonostante questo, la sua apocalisse (e quella del lettore del romanzo) è la sublime impossibilità di rappresentare l' insondabile abisso se non evocando l'infinito orrore che esso suscita . Con *Apocalypse now* siamo di fronte al disvelamento di *Cuore di tenebra* in quanto racconto. E l'apocalisse trova la sua risoluzione nella figura di Marlon Brando-Kurtz il cui capo completamente calvo altro non è che il ritratto iperrerealistico del Mussolini degli ultimi orribili anni di guerra, l'immagine di un capo rasato da condannato a morte e che già prefigura piazzale Loreto. L'epifania dell'orrore altro non è che , ci dice *Apocalypse*, il fascismo e ci fa comprendere che l'abisso di cui Marlow aveva presentito qualcosa gettandoci un'occhiata ma ritraendosi subito dopo con orrore altro non era che la stazione ultima dell' uomo occidentale che, a partire dall'illuminismo, passo

---

[46] Joseph Conrad, *Al limite estremo ; Cuore di tenebre ; La linea d' ombra*, Milano, Garzanti, 1978, p. 154.

[47] Ibid., p. 183.

[48] Ibid., pp. 240-41.

dopo passo fino ad arrivare a Nietzsche e alla sua traduzione nella religione politica nazifascista, altro non significava che l'annientamento di tutti i valori della civiltà giudaico-cristiana.

Vista la natura del testo e delle potenzialità veramente "apocalittiche" del suo commentario non c'è da sorprendersi che nonostante apparentemente superficiali affinità nell'ambito dell'estetica del sublime, i decostruttori postmoderni abbiano mostrato una profonda indifferenza verso *Cuore di tenebra*. Gli ultimi uomini non possono infatti sopportare nemmeno un'occhiata al loro interno e, ancor peggio, elaborare la dura realtà di un' estetica del sublime che se è una indispensabile chiave di lettura per comprendere la condizione esistenziale dell'uomo, si è fino ad oggi dimostrata carica delle più disastrose potenzialità totalitarie per quanto riguarda la vita pubblica, o qualsiasi cosa assimilabile a questa sia concepibile attraverso i loro ridicoli concetti di *différend*, *différance* o "metafisica della presenza".

In conclusione di queste note, è giusto però cogliere il fondamentale nocciolo di verità contenuto non tanto nell'estetica postmoderna ma in coloro che devono essere considerati non diremmo i loro precursori (sicuramente Nietzsche ed Heidegger si offenderebbero a morte ad essere considerati tali) ma sicuramente i loro ispiratori. E la vera "apocalisse" che emerge dai due principali esponenti del pensiero antiilluministico è la consapevolezza che la ragione ha operato sul vissuto degli uomini e dei popoli profondissimi traumi, il "disincantamento" weberiano,[49] e che non c'è nessuna ingegneria politica e sociale che possa porvi rimedio a meno che non si accetti di non ripensare radicalmente il *brave new world* sorto dalla rivoluzione francese. Se escludiamo le risposte fasciste (non solo quelle storicamente realizzatesi in vere e proprie forme di movimento politico o di governo ma anche quelle "virtuali" e di cui il postmodernismo è un esempio con potenzialità sottotraccia di pericolosità culturale e/o pubblica fra le più marcate, anche se l'ultimo decennio sembra segnare il definitivo declino di questa moda), le risposte nel perimetro liberaldemocratico al "disincanto" sono state particolarmente deludenti. Per non parare del comunitarismo, che difficilmente potrebbe essere inscritto nella tradizione liberaldemocratica ma semmai è un aggiornamento in veste lessicale delle vecchie ideologie nazionaliste, il neocontrattualismo alla Rawls, oltre a basare la nascita della *politeia* su un espediente logico introdotto unicamente per la costruzione della teoria stessa, la quale dovrebbe trovare il consenso non in virtù del riconoscimento pubblico che questa filosofia politica sia alla fine derivata da un accertamento induttivo ed empirico sulla natura della società nella sua concreta storicità ed antropologia ma su un suo astratto primato etico (si vorrebbe che i decisori pubblici, a qualsiasi livello essi

---

[49] Un "disincantamento" del mondo moderno al quale però lo stesso Weber, contrariamente a quello che comunemente si insegna, non assegnava assolutamente alcun carattere di irreversibilità: "*Die alten Götter, entzaubert und daher in Gestalt unpersönlicher Mächte, entsteigen ihren Gräbern, streben nach Gewalt über unser Leben und beginnen untereinander wieder ihren ewigen Kampf* ". (Cit. in Michael Ley, *Apokalypse und Moderne. Aufsätze zu politischen Religionen*, Wien 1997, p. 12.). Max Weber scriveva queste parole nel 1890 e per lui "Gli antichi dei, disincantati" altro non erano che le religioni politiche moderne sorte dopo che la rivoluzione francese aveva abbattuto le due massime agenzie dell' "incantamento", il trono e l'altare. Conosciamo l'esito e le terribili conseguenze degli dei che poco dopo sorsero dalle loro tombe. Ma, con buona pace del fascismo e/o del postmodernismo che vorrebbero una fuoruscita dalla storia, la lotta fra questi dei, anche se essi non assumeranno le spoglie delle ideologie che hanno funestato il secolo breve, è veramente – come pensava Weber – "eterna" e dipenderà anche da un "incantamento" che sappia insediarsi direttamente e senza mediazioni ideologiche nella politica se questa non avrà gli esiti totalitari e distruttivi che si sono avuti nel Novecento.

appartengano, ispirassero le loro scelte avendo come modello comportamentale di riferimento un ipotetico soggetto pienamente e consapevolmente deliberante per quanto riguarda la migliore ingegneria sociale da adottare il quale, però, nulla sa di sé stesso – in quanto pura mente e quindi non ancora facente parte di questo mondo – e quali siano le sue vere potenzialità e capacità una volta che questo soggetto da pura mente venga al mondo; si presuppone, in altre parole, una mente disincarnata, cioè una non mente, che dovrebbe costituire l'ideale parametro – proprio perché sarebbe la sua "disincarnazione" storica e biologica a garantirne la prudenza e moralità non potendo questa prendere decisioni contro i meno dotati perché in uno stato di assoluta ignoranza sulle sue reali capacità in quanto disincarnata dal bios e dalla storia – sul quale basare politiche pubbliche improntate alla giustizia), non è assolutamente in grado, proprio per la sua natura astrattamente formalistica, non diciamo di abbinarsi ad un soggetto politico che possa pensare di farne una sua bandiera ma anche solo di informare una cultura politica che possa avere un qualche peso nel dibattito pubblico. Quanto al neorepubblicanesimo, le sue ultime vicende stanno a dimostrarne l' insabbiamento in considerazioni di archeologia politica e l' abbandono, di fatto, di ogni pretesa di candidarsi come canone interpretativo e prescrittivo del "politico". Quello che in altre parole necessita, non è tanto una politica che al disincanto risponda riproponendo nuove ideologie più o meno incantatrici (sul versante autenticamente tragico Nietzsche, Heidegger, il fascismo, il nazismo e, per finire sotto il versante della parodia, il postmodernismo hanno già ampiamente dato...) ma qualcosa che consenta di rimettere la politica "in forma", conferendo alla politica in sé e per sé e non attraverso estrinseche mitologie e/o ideologie quella carica incantatrice e sublime che, in seguito al trasferimento di sacralità operato dalla rivoluzione francese, era passata dal trono e dall'altare alle varie ideologie dell'Ottocento e del secolo breve.[50] La

---

[50] Si mutua il concetto di "politica in forma" da "*guerre en forme*" secondo la lezione di Carl Schmitt: " Ad entrambe, alla guerra di religione ed alla guerra civile, si contrappone la guerra puramente statale del nuovo diritto internazionale europeo, al fine di neutralizzare e quindi di superare i conflitti tra i partiti. La guerra diventa ora una "guerra in forma", *une guerre en forme*, e ciò solo per il fatto che essa diventa guerra tra Stati europei chiaramente delimitati sul piano territoriale, ovvero un confronto tra entità spaziali raffigurate come *personae publicae*, le quali costruiscono sul suolo comune d'Europa la "famiglia" europea e possono quindi considerarsi reciprocamente come *justi hostes*. La guerra può divenire così qualcosa di analogo a un duello, uno scontro armato tra *personae morales* determinate territorialmente che stabiliscono tra loro lo *jus publicum Europaeum*". (Carl Schmitt, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello "Jus publicum Europaeum"*, Milano, Adelphi, 2006, p. 165). Nonostante che tutta la filosofia politica del giuspubblicista nazista fosse ossessionata dal concetto del *Katechon* e quindi lo studioso di Plettenberg volesse rintracciare nella storia europea ogni possibile esempio di freno alla calata dell'anticristo (cioè del disordine rivoluzionario e la *guerre en forme* sia oppure no un concetto con qualche valore euristico, si presta elegantemente a svolgere il ruolo di "frenatore"), anche noi come Carl Schmitt, anche se più che nella veste di "frenatori" ci piacerebbe immaginarci nel ruolo di "acceleratori", intendiamo fornire alla politica – prima ancora che alla guerra – quella "forma" che secondo Carl Schmitt sembrava tralucere nelle relazioni tra gli stati europei (e nella loro vita pubblica interna) prima della rivoluzione francese. Si potrebbe a questo punto obiettare che i sistemi liberaldemocratici, al di là delle varie e diverse forme di governo da questi adottate, hanno già realizzato la "politica in forma". Ma se si tiene presente che 1) giustamente il fascismo, il nazismo e il comunismo sono state definiti "religioni politiche" ma che non si capisce perché il liberalismo inteso come ideologia non debba subire lo stesso trattamento e che 2) l'attuale "sacralizzazione della politica" che aveva caratterizzato le liberaldemocrazie del secondo dopoguerra sta ora sempre più assumendo la forma di "sacralizzazione del potere politico" caratterizzante gli stati dell'*ancien régime* e, nella modernità, gli stati totalitari, ci si rende conto che il "trasferimento di sacralità", che in origine era partito dal trono e dall'altare, sta ora tornando a nuovi troni ed altari che con la democrazia non hanno proprio molto a che fare. Il riconoscere che nella politica vi sono solo *justi hostes* non significa però compiere solo i soliti e retorici vacui riconoscimenti alla dignità dell'avversario politico di cui i teatrini delle varie liberaldemocrazie ci hanno da tempo abituati ma far rientrare nella politica democratica tutta quella carica sacrale che nei due secoli che si sono succeduti alla rivoluzione francese aveva trovato allocazione prevalentemente nelle religioni politiche. In altre parole, se non si avrà il coraggio di contaminare la politica

direzione che qui allora si vuole indicare è quella tracciata da Hannah Arendt, che al di là di una mitologia della polis assolutamente datata, ha ripetutamente insistito sul fatto che una politica veramente umana (che non voglia discendere da spietate tecnoburocrazie o da un mondo tradizionale ormai morto) non può che avere al suo centro l'aspirazione dell'uomo a distinguersi tra i suoi simili e al raggiungimento della gloria terrena.[51] Distinzione e gloria che sono concepibili solo attraverso una visione estetica della rappresentazione del politico e che altro non è che la politicizzazione per gli uomini di quel sublime "grande stile" che Nietzsche avrebbe voluto solo riservare ai superuomini. Ma questi, per nostra somma fortuna, sono morti e a vegliarne le mute spoglie ormai sono solo rimasti gli ultimi uomini del postmodernismo per i quali non c'è allegoria né narrativa che possa loro strappare il "cuore di tenebra" e fargli gridare " 'Che orrore!, Che orrore! ' "[52]

---

con la dimensione del "numinoso" (cfr. Rudolf Otto, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale* (1917), Milano, Feltrinelli, 1989), il "mysterium tremendum et fascinans" della ricerca della gloria terrena rimarrà schiavo del momento economico e/o tornerà a rifluire dentro le ideologie (che, infatti, nonostante quello che pretende il postmodernismo, solo apparentemente sono "fuori forma" e il cui ruolo attuale , al di là delle dichiarazioni di facciata di decesso delle stesse, non è altro che favorire l'attuale globalizzazione sotto il segno del turbocapitalismo).

[51] Hannah Arendt aveva aggiunto che la ricerca della gloria terrena attraverso la politica aveva come necessario complemento la capacità di perdono: " Il rimedio contro l'irreversibilità e l'imprevedibilità del processo avviato dall'azione non scaturisce da un'altra facoltà superiore, ma è una delle potenzialità dell'azione stessa. La redenzione possibile dell'aporia dell'irreversibilità – non riuscire a disfare ciò che si è fatto anche se non si sapeva, e se non si poteva sapere, che cosa si stesse facendo – è nella facoltà di perdonare. Rimedio all'imprevedibilità, alla caotica incertezza del futuro, è la facoltà di fare e mantenere delle promesse. Le due attività si completano, poiché una, il perdonare, serve a distruggere i gesti del passato, i cui "peccati" pendono come la spada di Damocle sul capo di ogni nuova generazione; l'altra, il vincolarsi con delle promesse, serve a gettare nell'oceano dell'incertezza, quale è il futuro per definizione, isole di sicurezza senza le quali nemmeno la continuità, per non parlare di una durata di qualsiasi genere, sarebbe possibile nelle relazioni tra gli uomini." (Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1999, p. 175). Riteniamo Il passo appena citato di Hannah Arendt uno dei migliori esempi di "reincantamento della politica". Non tanto la messa in scena di superuomini, di miti alla Heidegger e/o di ideologie, ma assegnare alla politica, ai suoi gesti e al suo linguaggio (nella condizione attuale da riscrivere totalmente) quella funzione "religiosa" di tenere unito in un vincolo solido eppure flessibile i mutevoli ma eterni aspetti della condizione umana avendo come ideale regolativo quello *zoon politikon* che costituisce la categoria più caratterizzante e tradizionale (ed al tempo stesso più rivoluzionaria) del pensare il "politico" in occidente. "Politica in forma" e nient'altro. Forse politica sublime.

[52] Joseph Conrad, *Al limite estremo ; Cuore di tenebre ; La linea d' ombra*, cit., p. 250. Conrad e Marlow sono pienamente consapevoli che l'Apocalisse è una conquista dolorosa e difficile, iniziatica, che deve essere ai più risparmiata. In conclusione del viaggio nel cuore di tenebra, Marlow incontra la fidanzata di Kurtz, la quale accoratamente gli chiede di riferirle degli ultimi momenti di vita del folle duce della giungla: " ' 'Sino alla fine,' dissi, con voce scossa. 'ho ascoltato le sue ultime parole…' Tacqui allarmato. 'Ripetetele,' disse lei con tono accorato. 'Ho bisogno – bisogno – di qualcosa – di qualcosa – con cui – con cui possa vivere.' Ero sul punto di gridarle, 'Ma non le udite?' Il crepuscolo le andava ripetendo un mormorio insistente tutt'intorno a noi, in un mormorio che sembrava gonfiarsi minaccioso come il primo mormorio del vento che si alza. 'Che orrore! Che orrore!' ' 'L' ultima sua parola – con cui possa vivere' insistette. 'Non capite che io l'amavo – l'amavo – l'amavo!' Ripresi animo e parlai lentamente. ' L'ultima parola che pronunciò fu – il vostro nome.' ' […] Marlow tacque, e restò seduto in disparte, indistinto e

silenzioso, nella posa di un Budda meditabondo. Per un po' nessuno si mosse. 'Abbiamo perduto il primo riflusso della marea ' osservò ad un tratto il consigliere d'amministrazione. Alzai la testa. L'orizzonte era sbarrato al largo da un nero banco di nuvole, e quel tranquillo corso d'acqua che portava ai confini estremi della terra fluiva cupo sotto un cielo oscuro – pareva condurre nel cuore di una tenebra immensa."

MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO
por José de Almada-Negreiros
POETA D'ORPHEU FUTURISTA e TUDO

BASTA PUM BASTA!
UMA GERAÇÃO, QUE CONSENTE DEIXAR-SE REPRESENTAR POR UM DANTAS É UMA GERAÇÃO QUE NUNCA O FOI! É UM COIO D'INDIGENTES, D'INDIGNOS E DE CEGOS! É UMA RÊSMA DE CHARLATÃES E DE VENDIDOS, E SÓ PODE PARIR ABAIXO DE ZERO!
ABAIXO A GERAÇÃO!
MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!
UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS A CAVALO É UM BURRO IMPOTENTE!
UMA GERAÇÃO COM UM DANTAS À PROA É UMA CANÔA UNI SECO!
O DANTAS É UM CIGANO!
O DANTAS É MEIO CIGANO!
O DANTAS SABERÁ GRAMMÁTICA, SABERÁ SYNTAXE, SABERÁ MEDICINA, SABERÁ FAZER CEIAS P'RA CARDEAIS SABERÁ TUDO MENOS ESCREVER QUE É A ÚNICA COISA QUE ELLLE FAZ!
O DANTAS PESCA TANTO DE POESIA QUE ATÉ FAZ SONETOS COM LIGAS DE DUQUEZAS!
O DANTAS É UM HABILIDOSO!
O DANTAS VESTE-SE MAL!
O DANTAS USA CEROULAS DE MALHA!
O DANTAS ESPECÚLA E INÓCULA OS CONCUBINOS!
O DANTAS É DANTAS!
O DANTAS É JÚLIO!
MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!
O DANTAS FEZ UMA SORÔR MARIANNA QUE TANTO O PODIA SER COMO A SORÔR IGNEZ OU A IGNEZ DE CASTRO, OU A LEONOR TELLES, OU O MESTRE D'AVIZ, OU A DONA CONSTANÇA, OU A NAU CATHRINETA, OU A MARIA RAPAZ!
E O DANTAS TEVE CLÁQUE! E O DANTAS TEVE PALMAS! E O DANTAS AGRADECEU!
O DANTAS É UM CIGANÃO!
NÃO É PRECISO IR P'RÓ ROCIO P'RA SE SER UM PANTOMINEIRO, BASTA SER-SE PANTOMINEIRO!
NÃO É PRECISO DISFARÇAR-SE P'RA SE SER SALTEADOR, BASTA ESCREVER COMO DANTAS! BASTA NÃO TER ESCRÚPULOS NEM MORAES, NEM ARTÍSTICOS, NEM HUMANOS! BASTA ANDAR CO'AS MODAS, CO'AS POLÍTICAS E CO'AS OPINIÕES! BASTA USAR O TAL SORRISINHO, BASTA SER MUITO DELICADO E USAR CÔCO E OLHOS MEIGOS! BASTA SER JUDAS! BASTA SER DANTAS!
MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!
O DANTAS NASCEU PARA PROVAR QUE, NEM TODOS OS QUE ESCREVEM SABEM ESCREVER!
O DANTAS É UM AUTOMATO QUE DEITA PR'A FÓRA O QUE A GENTE JÁ SABE QUE VAE SAHIR... MAS É PRECISO DEITAR DINHEIRO!
O DANTAS É UM SONETO D'ELLE-PRÓPRIO!
O DANTAS EM GÉNIO NUNCA CHEGA A PÓLVORA SECCA E EM TALENTO É PIM-PAM-PUM!
O DANTAS NÚ É HORROROSO!
O DANTAS CHEIRA MAL DA BOCA!
MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!
O DANTAS É O ESCARNEO DA CONSCIÊNCIA!
SE O DANTAS É PORTUGUEZ EU QUERO SER HESPANHOL!
O DANTAS É A VERGONHA DA INTELLECTUALIDADE PORTUGUEZA! O DANTAS É A META DA DECADÊNCIA MENTAL!
[…]
E OS CONCERTOS DO BLANCH! E AS ESTATUAS AO LEME, AO EÇA E AO DESPERTAR E A TUDO! E TUDO O QUE SEJA ARTE EM PORTUGAL! E TUDO! TUDO POR CAUSA DO DANTAS!
MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!
PORTUGAL QUE COM TODOS ESTES SENHORES, CONSEGUIU A CLASSIFICAÇÃO DO PAIZ MAIS ATRAZADO DA EUROPA E DE TODO OMUNDO! O PAIZ MAIS SELVAGEM DE TODAS AS ÁFRICAS! O EXILIO DOS DEGRADADOS E DOS INDIFERENTES! A AFRICA RECLUSA DOS EUROPEUS! O ENTULHO DAS DESVANTAGENS E DOS SOBEJOS! PORTUGAL INTEIRO HA-DE ABRIR OS OLHOS UM DIA - SE É QUE A SUA CEGUEIRA NÃO É INCURÁVEL E ENTÃO GRITARÁ COMMIGO, A MEU LADO, A NECESSIDADE QUE PORTUGAL TEM DE SER QUALQUER COISA DE ASSEIADO!
MORRA O DANTAS, MORRA! PIM!
José de Almada-Negreiros
POETA D'ORPHEU
FUTURISTA
e
TUDO

José de Almada-Negreiros, ***Manifesto Anti-Dantas e por Extenso***

[…] E a musica cessa como um muro que desaba,/ A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,/e do alto dum cavallo azul, o maestro, jockey amarello tornando-se preto,/Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d'um muro/E curva-se sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça, /Bola branca que Ihe desapparece pelas costas abaixo…

Fernando Pessoa, ***Chuva Oblíqua***

Nel segno della fine delle narrazioni sorta dagli orrori totalitari del Novecento e dai quasi altrettanto inquietanti inizi del secolo che gli è succeduto, nel segno tecnologico dell'afasia di significato dell'era dell'iperriproducibilità elettronica e nel segno della crisi di civiltà che forse tutti li riassume della ***finis avanguardiae***[53] si svolge il nostro racconto delle strategie propagandistiche di due regimi politici, il fascismo italiano e l'***Estado Novo*** salazarista, che, al di là dei diversi stili e mezzi comunicativi dispiegati, condivisero il medesimo proposito di generazione di un uomo nuovo. Un uomo nuovo che se per Mussolini doveva "credere, obbedire e combattere" per Salazar, al di là della scontata accettazione dell'estremo sacrificio patriottico, era decisiva una sua supina accettazione dei valori tradizionali e cristiani ("Non discutiamo - ripeteva incessantemente l'autocrate portoghese - Dio e la virtù. Non discutiamo la Patria e la sua storia. Non discutiamo l'autorità e il suo prestigio. Non discutiamo la famiglia e la sua morale. Non discutiamo la gloria del lavoro"[54], ecc…). Ed anche noi accettando supinamente il "non discutiamo" salazariano ma rivolgendolo sia contro di lui che contro Mussolini avremmo pronta a questo punto la conclusione, veramente molto conclusiva perché assolutamente liquidatoria e rassicurante, che più o meno suonerebbe in questo modo : fascismo e salazarismo perseguirono, pur nella diversità dei metodi adottati (la mobilitazione di massa per il fascismo, l'apatia di massa nel salazarismo) il medesimo obiettivo di risolvere in via dittatoriale e/o totalitaria le tensioni che scaturirono dalla crisi dei regimi liberali del primo dopoguerra. Sotto questo punto di vista, se dal punto politico è sempre necessario mantenere alta la guardia contro nostalgici ritorni di soluzioni autoritarie, dal punto di vista storico non si può non sottolineare che ciò ebbe origine nel quadro della crisi del primo dopoguerra del liberalismo è per sempre consegnato appunto alla storia[55] senza possibilità alcuna di ritorno. E come si dice, e tutti vissero felici e contenti. Felici e contenti gli odierni (neo)fascisti che se nel privato continuano a coltivare onirici sogni di "uomini forti" (nel caso del Portogallo un sondaggio televisivo certamente non scientifico ma sicuramente significativo ha eletto Salazar

[53] A questo proposito risultano seminali R. Poggioli, ***Theory of the Avant-Garde***, Cambridge, Mass., Belknap, 1968 e P. Bürger, ***Theory of the Avant-Garde***, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

[54] Parole del dittatore che ora riecheggiano tramite **You Tube** anche nel web.

[55] Nelle forme, cioè, che il totalitarismo assunse dopo il primo dopoguerra.

come “ o maior português de sempre”), pubblicamente possono dedicarsi a costruirsi un’immagine di difensori di quell’ordine liberale che in un non troppo lontano passato tanto s’impegnarono per distruggerlo. Altrettanto felici quelli della controparte di sinistra, che ormai non chiedono altro che di “glissare” sulla storia dei totalitarismi del Novecento per proporsi anch’essi come gli unici difensori della “vera fede” liberal-liberista emersa trionfante dalle macerie post ’89 della caduta del muro di Berlino. E felici e contenti, alla fine, anche gli “addetti ai lavori” alle narrazioni (per intenderci : gli storici e più in generali gli intellettuali) che, ammesso che non siano compresi (e/o presi) nelle problematiche e nelle ambasce delle categorie prima citate, dalla storicizzazione integrale del recente passato hanno se non altro da guadagnare una riposante ridefinizione del ruolo , che da coscienza critica viene convertito a più o meno gradevole cantastorie da fiera dell’era digital-televisiva.

Purtroppo (o per fortuna, se si vuole) se sembra essere perduta la capacità di costruire narrative, non altrettanto si verifica per le possibilità di accadimento di vicende significative che anzi nel segno del postmoderno assumono una capacità riproduttiva inversamente proporzionale alla inanità nel rappresentarle. Evidentemente la (relativa) tranquillità evocata dalla “fine della storia”[56] presenta rischi di agitati risvegli per evitare i quali , pensiamo, siano altrettanto errate sia la strategia di storicizzazione integrale che relegherebbe il passato recente in una tranquillizzante preistoria senza più alcun significato a gloria ed edificazione di un presente (ed infinito) neolibelirismo sia la demonizzazione integrale delle varie manifestazioni degli autoritarismi e/o totalitarismi del Novecento (nel nostro caso in

---

[56] F. Fukuyama, ***The End of History and the Last Man***, New York, Free Press, 1992. Sarebbe ingeneroso rilevare come gli scenari rappresentati dal fantasioso funzionario del Dipartimento di Stato siano stati letteralmente ridicolizzati dalle fortissime “turbolenze” degli anni che sono seguiti alla caduta del muro di Berlino. Piuttosto, è più significativo sottolineare come il sogno (o meglio l’incubo) di una fine della storia, anche se in salsa neoliberilista, altro non è che l’ultima edizione dell’utopia secolarizzata hegeliana e marxiana che nella fine di ogni narrativa storica e sociale vedevano l’obiettivo cui immancabilmente avrebbero portato le loro filosofie e la massima realizzazione delle potenzialità dell’uomo. Se è perciò ironico che in questo caso il sogno totalitaristico sia stato concepito in un “perimetro” di pensiero politico, quello liberale, che in passato era stato ritenuto (forse troppo affrettatamente) come assolutamente “altro” rispetto alle pulsioni totalitarie (per un pensiero liberale che rifiuta le lusinghe liberiste e intende risalire alle fonti della filosofia politica classica cfr. G. Giorgini, ***Liberalismi eretici***, Trieste, Edizioni Goliardiche, 1999), ci deve anche risultare non di piccolo sollievo che la produzione di anticorpi contro questa nuova versione di pensiero unico non sia affidata alle lusinghe dei cantori del postmoderno ma in particolare a coloro che nella necessità della continuazione delle narrazioni, della memoria e della metafora hanno incentrato la loro antropologia e la loro attività come storici ed intellettuali. Accanto quindi ad una visione “culturalistica” del fenomeno del fascismo e del totalitarismo e dei rapporti con le avanguardie artistiche (vedi nota 5), la presente comunicazione è ugualmente debitrice verso il magistero di Ricoeur (per una incisiva sintesi ed elaborazione del quale si rimanda a F. Catroga, ***Memória, História e Historiografia*** , Coimbra, Quarteto Editora, 2001) che alla memoria e alla possibilità della metafora e della ***poiesis*** di generare nuove narrazioni affida le speranze dell’uomo del XXI secolo.

specie il fascismo italiano ed il salazarismo), che seppur mantiene tutta la sua validità assiologica a livello di proposizione delle politiche pubbliche, rivela anche una profonda incapacità di contrapporsi efficacemente alla fine delle narrazioni che sembra lo stigma ineliminabile della condizione postmoderna (una condizione postmoderna di afasia, come vedremo, anche storicamente correlata all'irrisolto - ed irresolubile in ultima istanza – rapporto fra estetica ed estetizzazione della politica tipico di questi regimi).[57]

1932. Siamo alle prime avvisaglie dell'***Estado Novo*** e Antonio Ferro nell'ambito della sua autopromozione d'immagine per proporsi di fronte a Salazar come il futuro responsabile dell'arte e della propaganda del nuovo regime, invita a Lisbona Filippo Tommaso Marinetti. L'incontro più importante Marinetti lo avrà con Júlio Dantas, lo scrittore provinciale e casereccio che nel 1916 Almada Negreiros aveva messo simbolicamente e giocosamente a morte nel ***Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*** (il primo manifesto futurista portoghese). Ora, indignato da questo incontro, preannuncio, a suo giudizio , di una mediocre politica antiavanguardistica che in campo artistico rischiava di intraprendere il regime, Almada Negreiros, la cui ideologia, come del resto di tutta l'avanguardia artistica portoghese, è antidemocratica e autoritaria ma che sa ben sa distinguere la teoria dalle sue ricadute pratiche (nel caso in specie, il realistico scenario di una involuzione conservatrice del regime nelle scelte estetiche), prorompe in questo amarissimo sfogo:

Esattamente 23 anni dopo il Movimento Futurista, è venuto in Portogallo il suo capo e creatore F. T. Marinetti. Meglio tardi che mai. In realtà, per i futuristi portoghesi (perché ce ne furono e ce ne sono ancora) ciò che Marinetti ha portato loro l'altro ieri alle Belle Arti è vecchio di 23 anni e un giorno, né più né meno. E per chi non è futurista il compito del capo dev'essere stato splendidamente inutile o un bel numero di varietà […] . L'ammirevole creatore del Futurismo è in quella fase accademica e nella relativa età che si prestano bellamente ad essere maneggiate dai putrefatti e dagli archivisti. Il più grave è che Marinetti non ignora che il Portogallo è l'unico paese latino, oltre l'Italia, in cui ci sia stato un movimento futurista. Ebbene, da parte di Marinetti non c'è stato un unico e semplice saluto ai suoi compagni del Portogallo e al contrario, ben custodito dagli austeri "pompiers" nazionali, è venuto in frac a stabilire più confusione di quanta già non ci fosse qui tra coloro che amano equivocare e fra gli eterni soggetti agli equivoci. Quanto all'ammirevole e sempre muovo creatore del Futurismo, F.T. Marinetti, deploriamo noi, futuristi portoghesi, la sua amnesia relativamente al Portogallo, la sua mancanza di memoria su quanti nomi eroici del Futurismo hanno fatto qui su questa terra, in una lotta senza tregua contro i semifreddi in panciotto. Deploriamo, noi futuristi portoghesi, che il grande cosmopolita Marinetti abbia per disgrazia il grande e irreparabile difetto di non saper viaggiare, per lo

---

[57] Fondamentale, per affrontare sul piano storico ma anche politologico e della filosofia politica il rapporto fra fascismo, avanguardie artistiche ed elaborazione dei linguaggi estetici del modernismo A. Hewitt, ***Fascist Modernism. Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde***, Stanford, Stanford University Press, 1993, opera che sta alla base dell'impostazione ideologica "culturalistica" del presente lavoro e di quelli che l'hanno preceduto (cfr. nota 26).

meno in Portogallo. Per finire noi, futuristi portoghesi, salutiamo con il maggiore dei nostri entusiasmi il sempre nuovo creatore del Futurismo in questo suo passaggio per la capitale del nostro paese e gli auguriamo il felice viaggio di ritorno alla sua grande patria, dove lo attente il suo posto ben meritato di accademico del fascio italiano.[58]

Almada Negreiros aveva tutte le sue buone ragioni per deplorare l'imborghesimento di Marinetti che giungeva in Portogallo al traino di istanze artistiche decisamente poco promettenti e certamente connotate da mediocrità conservatrice di cui Dantas rappresentava la sintesi suprema; molto meno, purtroppo, a parlare con un "noi" collettivo a nome dei futuristi portoghesi, i quali anche nel momento del loro pubblico manifestarsi nel 1917 attraverso il numero unico di "Portugal Futurista" non furono, in fondo, che uno sparuto gruppo di individui da potersi contare sul palmo di una mano o poco più (Santa-Rita Pintor, Almada Negreiros, Amadeo de Souza-Cardoso, Raul Leal, Fernado Pessoa - o meglio il suo eteronimo Álvaro De Campos - , mentre il grande amico di Pessoa e compartecipe col massimo poeta portoghese contemporaneo dell'avventura dell' "Orpheu" , Sá-Carneiro, suicidandosi nel 1916 in una indifferente Parigi protesa allo sforzo bellico, era già passato a miglior vita); uno sparuto gruppo che per soprammercato non diede mai l'impressione, al contrario dei futuristi italiani, di essere una compatta compagine tesa ad imporre al mondo ostile il proprio credo estetico (o meglio estetico-politico trattandosi di futuristi). Prendiamo ad esempio Almada Negreiros. Il ***Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*** dal punto di vista formale rispecchia tutti i canoni dell'irriverenza del manifesto futurista (l'uso sprezzante di rozza carta da imballaggio per stamparlo, l'ironico impiego di procedimenti onomatopeici, il "pim" molto più ripetuto del "pum", a significare che Júlio Dantas, in definitiva, non meritava nemmeno un colpo di pistola; una pistola a sua volta rappresentata dall'indice puntato di una manina nera, un simbolo usato per gli annunci commerciali e ritenuto evidentemente da Almada Negreiros più atto della rappresentazione di una pistola vera a freddare il maggiore esponente di un' arte venduta e commerciale quale era Júlio Dantas) ma rispetto al modello italiano, nel ***Manifesto Anti-Dantas*** non è un gruppo di futuristi che si scaglia contro l'odiato simbolo della mediocrità artistica ma solo Almada Negreiros. Ricordiamo l'***incipit*** del manifesto riportato in esergo : "MANIFESTO ANTI-DANTAS E POR EXTENSO/ por José de Almada Negreiros/ POESTA D'ORPHEU, FUTURISTA e TUDO." Solo e unicamente Almada Negreiros, il quale in mancanza di un senso collettivo di gruppo si sente - od è costretto , non sappiamo - di riassumere nel suo solo nome ***tutto*** il futurismo portoghese. E ancora Almada Negreiros, questa volta in riferimento a "Portugal Futurista". Dove sfogliando il numero unico della rivista del futurismo portoghese ci appare all'improvviso un guizzante e fiammeggiante Almada in tuta aviatorio-paracadustitica . L'immagine ci restituisce un senso di militarità e dinamismo veramente futurista, peccato solo che a differenza del modello italiano, dove i futuristi marzialmente agghindati si facevano

---

[58] L. Stegagno Picchio, ***Nel segno di Orfeo. Fernando Pessoa e l'Avanguardia portoghese***, Genova, il melangolo, 2004, pp.116-117.

fotografare in gruppo mentre volontari partivano per il fronte,[59] qui il povero Almada appare in totale solitudine, a gloria ed edificazione della sua immagine pubblica, certamente, ma trasmettendo un'impressione di un così profondo solipsismo non certo benaugurante per le sorti del movimento. Un solipsismo addirittura con venature patetiche nel caso di Santa-Rita Pintor, dove sempre sulle pagine di "Portugal Futurista", è fotografato in veste di lunare Pierrot con bombetta e con una tuta a quadri. Come nel caso di Almada Negreiros, anche questa fotografia ritrae un uomo solo e per di più la postura di Santa-Rita-Pierrot è esattamente agli antipodi di quello che dovrebbe essere un porgersi da vero futurista: seduto, con schiena ricurva e lo sguardo perso nel vuoto. Una desolazione, una tristezza, una solitudine, che evidentemente non dovevano essere il risultato di un'istantanea che non era riuscita a restituire un senso attivistico ed energetico della vita come avrebbero voluto i dettami futuristi ma che dovevano essere propri del disastro esistenziale che connotò la vita di Santa-Rita. Già a Parigi, dove soggiornava in veste di borsista di belle arti, aveva avuto modo di rendersi fastidioso a Sá-Carneiro dichiarandosi ultramonarchico, imperialista e alla ricerca di un uomo superiore (abbiamo già detto che i futuristi portoghesi erano pochi amanti del sistema liberaldemocratico ed erano ancor meno ben propensi verso la repubblica portoghese ma a tutto c'è un limite e questo guazzabuglio incoerente ed antiliberale di tradizione reazionaria e di nietzschianismo risultava particolarmente indigesto ai suoi interlocutori) e non contento di questo pretenzioso biglietto da visita ideologico prima di ripartire nel 1914 per Lisbona affermava che il suo ritorno era legato all'incarico ricevuto direttamente da Marinetti di tradurre in portoghese i manifesti ed i proclami futuristi e di diffondere in patria il movimento.[60] Veramente singolare la parabola esistenziale di questo autoproclamato (ma non riconosciuto come tale dai suoi sodali) capo del futurismo portoghese. Morirà molto giovane, non ancora trentenne, nel 1918 , non si sa bene se suicida o per la spagnola o per una via di mezzo fra il suicidio e la malattia (in pratica si sarebbe lasciato morire rifiutando ogni cura) e lasciando come sua ultima volontà l'ordine di distruggere tutte le sue opere. Una fine assai poco futuristica ma molto romantica anche se gravata dal tragicomico sospetto che in realtà non ci sia mai stato quasi nulla da distruggere perché probabilmente Santa-Rita aveva dipinto pochissimo essendo le uniche opere sicuramente attribuibili al "protofondatore" del futurismo portoghese quelle apparse nel numero unico di "Portugal futurista".[61]

---

[59] Per una chiara e dettagliata storia della vicende artistiche ed umane dei futuristi italiani, vedi E. Crispolti, ***Storia e critica del futurismo***, Bari, Laterza, 1986.

[60] Un compito per il quale, comunque, si voglia o no dare credito alle affermazioni di Santa-Rita, il lunare artista Pierrot non ebbe la primogenitura in quanto il 5 agosto 1909 è il "Diário dos Açores" che accanto ad una intervista a Marinetti pubblica la prima traduzione in portoghese del Manifesto di fondazione del futurismo.

[61] Per un primo approccio, in lingua italiana, sul futurismo portoghese cfr. ***Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento***, a cura di Stefania Stefanelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2007 e ***I manifesti dell'avanguardia portoghese. Materiali d'avanguardia***, a cura di Valeria Tocco,

Per quanta poi riguarda il segno lasciato da Fernando Pessoa su "Portugal Futurista", notiamo intanto che l' ***Ultimatum*** di Alvaro De Campos apparso sul primo ed unico numero della rivista del futurismo portoghese è firmata appunto solo dallo stesso Alvaro de Campos, a conferma di una vera e propria idiosincrasia di questi futuristi di parlare coralmente (e al di là dei giudizi letterario-estetici che si possano dare sull'uso degli eteronimi in Pessoa, è da sottolineare la singolarità di non concedere il proprio nome per diffondere il nuovo movimento, un atteggiamento, comunque, assai poco nella linea di Marinetti e compagni, per i quali l'affermazione del futurismo significava oltre che una martellante politica di immagine di gruppo anche l'affermazione e la definizione quasi maniacale delle singole personalità all'interno dello stesso). Per il resto l' ***Ultimatum*** di Álvaro De Campos è abbastanza in linea con i dettami della casa madre futurista italiana. Per quanto riguarda la politica vi si propone l' "Abolição total do conceito de democracia, conforme a Revolução Franceza, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso**,** porque ***um homem que vale por dois é que corre mais que um homem só!***", anche se, molto eccentricamente rispetto al futurismo italiano il principale oggetto degli strali dell' ***Ultimatum*** non è il vecchio modo di intendere la vita e la cultura che deve essere travolto a vantaggio di uno sfrenato dinamismo riassunto dal mito della macchina ma, bensì, la più significativa parte degli strali è diretta contro le potenze e la cultura straniere, impiegando verso il Portogallo una mano relativamente leggera . E se è vero che l'***Ultimatum*** vuole fare piazza pulita dei vecchi soloni della cultura assunti a simbolo di passatismo, le cariatidi con cui se la prende Alvaro De Campos sono tutte straniere, a testimonianza, se non altro, che i vari Dantas locali riuscivano a suscitare, anche presso i novelli avanguardisti portoghesi, se non rispetto, certamente timore. La chiusa dell' ***Ultimatum*** è culturalmente in riga coll'irrazionalismo di fondo del futurismo italiano, anche se nella proclamazione finale del superuomo prossimo venturo è completamente assente il mito della macchina sostituito appunto da un superuomo che più quell'individuo al di là della morale e del bene e del male vaticinato da Nietzsche sembra presentarsi piuttosto come un superumanista (o forse come il sebastianico super-Camões versione futurista) : " E proclamo tambem: Primeiro: / **O Superhomem será, não o mais forte, mas o mais completo!** / E proclamo tambem : Segundo: / **O Superhomem será, não o mais duro, mas o mais complexo!** / E proclamo tambem: Terceiro:/ **O Superhomem será, não o mais livre, mas o mais harmonico!**"

Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 2002. Per quanto riguarda invece una prima bibliografia portoghese di base sull'argomento cfr. ***Os Modernistas Portugueses. Escritos Públicos, Proclamações e Manifestos***, Porto, Textos Universais, CEP, 1954; J. Alves das Neves, ***O Movimento Futurista em Portugal***, Porto, Divulgação, 1966; José Augusto França, ***Cinquantenario do Futurismo em Portugal***, "Colóquio", 44, 1967 e id., ***Almada, o Português sem Mestre***, Lisboa, Estúdios Cor, 1974; M. L. Machado De Sousa, ***O Futurismo de Portugal futurista*** in "Estudos Italianos em Portugal", n. 38-39, pp.171-182; J. A. Seabra, ***Marinetti e o Futurismo em Portugal***, in "Estudos Italianos em Portugal", nn. 45-46-47.

"Portugal Futurista" ospita inoltre anche un altro ultimatum, quello di Almada Negreiros. Sull'uso di questo sostantivo in ben due titoli dei manifesti futuristi portoghesi ebbe certamente un peso determinante l'ultimatum del 1890 dell'Inghilterra, che per il Portogallo significò l'abbandono di ogni speranza di espansione coloniale e a livello interno l'avvio di una traumatica ed irreversibile crisi di legittimità delle istituzioni liberali. Ma al di là di questa notazione storica, che però evidenzia il fatto che i futuristi lusitani traducevano pesantemente in portoghese, se ci si può passare l'espressione, anche gli stimoli culturali più innovativi che giungevano dall'estero, l' ***Ultimatum futurista ás gerações portuguezas do Seculo XX*** di Almada Negreiros è certamente più fedele ai modelli italiani. Vi troviamo il mito della giovinezza ("Eu tenho 22 anos fortes de saude e de inteligencia"), l'esaltazione della guerra ("***È a guerra que accorda todo o espirito de criação e de construção assassinando todo o sentimentalismo saudosista e regressivo***") ed anche, finalmente!, un accenno antitradizionalistico che se non può essere paragonato alla furia iconoclasta del futurismo italiano sintetizzata nell' "uccidiamo il chiarodiluna", alle tradizionaliste orecchie lusitane doveva risultare particolarmente sgradito, quasi una profanazione ("porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o novo significado das palavras"[62]). Una fedeltà, tuttavia, che, ***more solito*** , si differenzia in un punto fondamentale rispetto al manifesto futurista italiano: anche qui è sempre e solo una voce che parla, in questo caso Almada Negreiros, e non la coralità dei futuristi.

A questo punto il quadro del futurismo portoghese comincia a delinearsi più chiaramente e possiamo anche azzardare un'ipotesi in merito al tardivo viaggio (il 1932!) di Marinetti in Portogallo. Marinetti, che mai si risparmiò in viaggi promozionali all'estero, non venne all'inizio in Portogallo semplicemente perché era assolutamente impossibile organizzare un gruppo di futuristi come era stato fatto in Italia. Esistevano certamente delle sensibilità avanguardiste ma si trattava di pochi individui (i futuristi che abbiamo fin qui nominato se non esauriscono il novero di coloro che erano sensibili alle avanguardie estere certamente ne costituiscono la maggioranza) e per di più con una fortissima predisposizione all'isolamento,[63] del tutto refrattari, quindi, al lavoro di gruppo che, almeno a livello promozionale, era solito imporre Marinetti. E se a questo aggiungiamo che il 1918 sarà segnato dalla morte di Amadeo de Souza- Cardoso e di Santa-Rita Pintor ben si comprende, dal punto di vista di Marinetti, l'inutilità di un viaggio in Portogallo in quel periodo.

---

[62] Certamente Pessoa che fin dal 1912 aveva iniziato "a dormir" evocando il super-Camões non era proprio dello stesso avviso di Almada. Un altro segno, comunque, della grande difficoltà dei futuristi portoghesi di proiettare un'immagine esterna di compattezza.

[63] Un ulteriore esempio di questa tendenza all'isolamento è quella del futurista coimbrano Francisco Levita il quale pur mettendo in pratica tutti i dettami comportamentali ed estetici del futurismo non riuscì a saldare nessun significativo vincolo di colleganza artistica al di fuori dell'ambito strettamente locale. Per Levita cfr. R. Marnoto, ***A Obra de Francisco Levita, um Futurista Inconcluso***, in "Estudos Italianos em Portugal", 51,52,53, 1988-89-90, pp.145-162 e ***Levita, Almada e Dantas. O Feitiço contra o Feiticeiro***, in "A Cidade", n.s., 9, 1994, pp.7-21.

Un Almada Negreiros quindi sostanzialmente in errore quando di fronte al tardivo viaggio di Marinetti in Portogallo rivendica i meriti storici e presenti del futurismo lusitano? Questa perlomeno sembra essere la risposta di coloro che sostengono che in Portogallo il futurismo e l'avanguardismo fu un fenomeno d'importazione che indubbiamente servì per l'espressione e lo sviluppo di feconde personalità artistiche (***in primis***, ovviamente, Almada Negreiros e poi anche Pessoa) ma che sostanzialmente fu un fatto imitativo e che non marcò "lo stato delle cose" della conservatrice repubblica delle lettere portoghese.[64] Ma, a nostro giudizio, la tesi del modernismo e delle avanguardie portoghesi come il risultato di una "invenzione della tradizione" dei tardi anni Venti ad opera della rivista "Presença" non rende conto dei seguenti punti. Primo, su un piano generale, è del tutto scorretto affermare che siccome in una data realtà nazionale si sviluppano movimenti politici, letterari o religiosi con marcate peculiarità rispetto al modello originale, questi movimenti hanno poco o nulla a che fare con la realtà da cui hanno tratto lo spunto. Questo vale per il futurismo, per il fascismo, per il comunismo e per il liberalismo e così via. In altre parole: l'assunzione della categoria della "imitazione" a giustificazione della non comparabilità rispetto al modello originale renderebbe del tutto impossibile ogni più timido tentativo di narrativa storica. Si tratta di una scelta forse rispettabile ma che proprio per il suo carattere postmoderno rifiutiamo metodologicamente alla radice.

Secondo. Il fatto che la rivista "Presença" abbia ordinato ***ex post*** sotto la definizione di "modernismo" le avanguardie portoghesi degli anni Dieci e degli anni Venti del Novecento, questo non significa necessariamente che si sia di fronte all'invenzione di una genealogia ma, più ragionevolmente, che "Presenca" compì uno sforzo di riflessione teorica intorno ad una fenomeno culturale che continuava a persistere e che coinvolgeva "Presença" stessa. Detto altrimenti su un piano più generale: il fatto ad esempio che il termine "medioevo" fosse ignoto a coloro che vissero in quel periodo nulla toglie alle sue capacità euristiche. E questo vale anche per il fenomeno culturale che "Presença" volle definire come "modernismo".

Terzo e fondamentale. Un modernismo "inventato" se sotto il profilo della differenza delle suggestioni culturali dei futuristi portoghesi rispetto ai futuristi italiani e sotto il profilo dei modelli di sociabilità dei suoi componenti (futuristi portoghesi solitari V/S foto di gruppo dei futuristi italiani e, più in generale, la tendenza delle avanguardie a presentarsi come compagini fortemente coese ed organizzate) può presentare qualche non banale spunto ermeneutico, rischia di oscurare il "momento" politico del modernismo portoghese; come infatti puntualmente avviene - e con risultati totalmente catastrofici - nella valutazione dell'avanguardia e del futurismo portoghesi, che del tutto analogamente a quanto accadeva nel resto d'Europa sorsero

---

[64] In particolare, questa è la testi sostenuta in L. Stegagno Picchio, ***Nel segno di Orfeo***, cit., pp. 235-245.

e si svilupparono all'insegna di una fusione fra arte e vita che correva parallela all'estetizzazione della politica, uno dei tratti distintivi dell'autoritarismo del Novecento.

La prima e più illustre vittima di questo autentico disastro interpretativo è Fernando Pessoa. Del quale non si sa bene se all'insegna del ***politically correct*** o di una cinica politica commerciale (molto verosimilmente per entrambi i motivi) si cerca di trasmettere un'immagine di letterato quasi totalmente estraneo al dibattito politico e politologico dell'epoca. Il culmine di questa obnubilamento esegetico è raggiunto da Luciana Stegagno Picchio, la quale citando una lettera che Pessoa scrisse nel 1935 al "Diario de Lisboa" (ma che il giornale si rifiutò di pubblicare), dove lo scrittore ironizzava contro la politica estera dell' Italia fascista, ne conclude che Pessoa era per questo antifascista.[65] Purtroppo questa interpretazione omette un fatto fondamentale, e cioè che la politica estera dell'Italia fascista aveva già da molto tempo e ripetutamente sollevato preoccupazioni nell'opinione pubblica portoghese riguardo a presunte mire dell'Italia riguardo le colonie portoghesi. E il fatto che fosse in corso la guerra d'aggressione contro l'Etiopia, un atto che comunque lo si volesse giudicare minacciava di destabilizzare il quadro del diritto internazionale (un diritto internazionale che per il Portogallo era della massima importanza rimanesse sovrano nelle controversie fra stati non potendo questo paese contare sulla sua inesistente forza militare per mantenere le colonie) e lo scacchiere africano non migliorava certo la situazione riguardo i timori che l'Italia fascista suscitava nell'opinione pubblica portoghese, timori che erano condivisi, se così ci vogliamo esprimere, sia a sinistra che a destra.

Del resto quello appena citato non è nemmeno il maggiore degli infortuni interpretativi riguardo Pessoa e i modernisti portoghesi, che a dispetto dei fantasiosi giudizi di nascita virtuale a cura della rivista "Presença" , esistettero realmente e che conformemente ad ogni buona avanguardia europea cercarono costantemente di non tenere mai separato il momento prettamente creativo da quello pubblico, in una costante ricerca di fusione fra arte e vita che saltando a piè pari le mediazioni dello stato liberale conduceva ineluttabilmente all'esaltazione di soluzioni autoritarie.

Per rimanere al profondo travisamento (o meglio , occultamento) del pensiero di Pessoa. Se ovviamente sull' ***Ultimatum*** di Alvaro de Campos non si può sorvolare cercando però di rubricare le affermazioni antidemocratiche qui espresse come trombonate retoriche dettate più dagli stilemi tipici del manifesto futurista che a reale convincimento (e chissà perché Pessoa e compagni non devono essere presi sul serio mentre Marinetti e tutta la sua allegra brigata invece sì), per quanto riguarda invece ***Á memoria do Presidente-Rei Sidónio Pais*** (1920), l' opuscolo ***O Interregno: Defesa e justificação da ditadura em Portugal*** del 1928, si preferisce omettere o se proprio se ne deve parlare, addebitare tutto al romantico sebastianesimo dello scrittore, quasi

---

[65] ***Ibidem***, pp.246-251.

che rifarsi miticamente alla romantica figura del re Sebastião I, letteralmente scomparso all'età di 24 anni nel 1578 durante la battaglia di Alcácer-Quibir (non venne trovata la salma e da qui la leggenda di un suo possibile ritorno), possa di per sé costituire un antidoto riguardo a più moderne pulsioni autoritarie. Per quanto poi riguarda ***Mensagem***, il solo volume di poesia in portoghese pubblicato in vita dallo scrittore, si è ancora in attesa di una spiegazione plausibile e non dissacratoria sul piano personale - ovviamente che non sia quella banale ma realistica di un'accettazione di fondo, nonostante le sue profonde riserve sulla personalità e su specifiche scelte del dittatore,[66] di Pessoa all' ***Estado Novo*** o perlomeno alla ***politica do espírito*** di Antonio Ferro - del perché Pessoa avesse accettato di far concorrere ***Mensangem*** al concorso ***Prémio Antero de Quental***, premio che si svolgeva sotto lo stretto controllo del ***Secretariado da propaganda Nacional*** (SPN) di António Ferro. (António Ferro, che giova ricordarlo, anch'esso poteva vantare i suoi quarti di nobiltà davanti al gruppo avanguardistico-futuristico di cui Pessoa era stato il leader, avendo addirittura ricoperto appena diciannovenne il ruolo di direttore editoriale dell' "Orpheu". Ma su questo personaggio chiave ci dilungheremo in conclusione).

Ma il culmine della rimozione su Pessoa lo si raggiunge riguardo alla sua collaborazione fra il maggio e l'agosto del 1919 alla rivista "Acção". "Acçao" era la creatura di uno stretto amico di Pessoa, l'ingegnere minerario Geraldo Coelho da Jesus. Come quasi la totalità dell'intellighenzia del periodo era stato un convinto sidonista e dopo l'assassinio del dittatore si adoperò per diffondere le proprie idee politiche elitiste ed autoritarie. Lo strumento per compiere questa opera di propaganda fu appunto la nascita, aiutato dall'amico Pessoa, di "Acção".

Durante i primi due numeri la rivista tenne un relativamente ***low profile*** compiendo un'accorta opera di depistaggio con una linea editoriale improntata farisaicamente non tanto alla critica dei partiti in quanto tali ma, come diremmo oggi, ai guasti prodotti dalla partitocrazia. Ma col numero 3 furono svelate le vere intenzioni della rivista: sulla prima pagina campeggiava una gigantesca immagine dell'assassinato dittatore Sidonio Pais e alla base della foto una citazione in inglese scelta assai verosimilmente da Pessoa, tratta dall'***Amleto*** di Shakespeare: "He was a man, take him for all in all / I shall not look upon his like again." ***Alea iacta est*** , e per essere

[66] Il principale motivo di disagio di Pessoa riguardo il nuovo regime riguardò la massoneria. Sul "Diario de Lisboa" del 4 febbraio 1935 è pubblicato un lungo ed argomentato articolo di Fernando Pessoa contro il progetto di legge del deputato José Cabral di scioglimento delle società segrete, legge che sarà promulgata il 21 maggio rendendo la massoneria fuorilegge fino alla caduta dell'***Estado Novo***. Anche se è assai verosimile rispondere affermativamente sull'appartenenza all'Ordine di Pessoa, non sappiamo, prove alla mano, se Pessoa fosse massone; quello che invece possiamo affermare è che l'esoterismo fu una componente importante della personalità dello scrittore (ebbe persino un incontro con Aleister Crowley), un aspetto della sua biografia privata ed intellettuale che attende ancora una seria ed approfondita indagine. Più in generale, per un primo approccio sul ruolo della massoneria in Portogallo, imprescindibile F. Catroga, ***As Maçonarias liberais e a politica***, in MATOSO, José, ***História de Portugal***, vol. 5, Lisboa, Circulo de Leitores, 1993, pp.204-211.

ancora più chiari, scriveva su questo numero, spalleggiato da Pessoa, Coelho de Jesus:

Se procurarmos na vida nacional, qual a força capaz de ***concentrar patriotismo***, qual a força capaz de, ao mesmo tempo, atingir as competências e o povo (sendo assim um esboço de coesão nacional) , encontramos só uma: ***o sidonismo***, o culto […] pela memória do chorado presidente Sidónio Pais. O resto é só bolchevismo […] ou o bolschevismo dos nossos pobres operários […] ou o bolchevismo disfarçado dos nossos partidos politicos […] . Ou sidonismo ou bolchevismo: o problema está nisto para quem queira ter acção política em Portugal. Nos […] vamos pelo sidonismo.[67]

Un' ultima notazione in merito al pensiero politico di Pessoa. E' assolutamente certo che se anche di Coelho de Jesus queste parole rispecchiavano benissimo il pensiero di Pessoa. Il primo elemento che ci conforta in questo giudizio è che Pessoa già nel numero 2 di "Acção", nell'articolo ***A Opinião Pública***, pur non dichiarandosi esplicitamente sidonista, aveva decisamente espresso tesi elitiste e darwiniste giudicando la folla incapace di guidarsi da sola. Il secondo è il carteggio intercorso fra Pessoa e Coelho, dal quale si evince l'impegno del poeta per il compito che si era assunto di distribuire la rivista e l'entusiasmo per aver raggiunto un ottimo risultato in questa impresa. Del resto non è lo stesso Pessoa che altrove ebbe a scrivere : "entre um operário e um macaco há menos diferença que entre um operário e um homem realmente culto" ? Un'affermazione totalmente politicamente scorretta e profondamente elitista e antidemocratica che, del resto, fa benissimo il paio con quest'altra di Alvaro de Campos : " A capacidade de pensar o que sinto,/ que me distingue do homem vulgar, / Mais do que ele se distingue do macaco."[68]

Analogamente e con le medesime conclusioni si potrebbe proseguire nel far affiorare le posizioni ideologico-politiche dei protagonisti del modernismo portoghese (da Almada Negreiros che molto coerente con le sue idee elitiste ed antidemocratiche finì per collaborare, per quello che gli fu consentito (cioè molto), ad un ***Estado Novo*** per principio assolutamente conservatore in fatto d'arte, a Sá-Carneiro che, con sprezzo superomistico, nelle sue lettere a Pessoa arriva a definire i borghesi come "lepidotteri"; fino a giungere a Raul Leal (che contribuì a "Portugal Futurista" con ***L'abstractionism futuriste*** - una sorta di delirante panegirico sull'arte di Santa Pintor - , omosessuale, fascista, mistico, che voleva fondare una nuova chiesa basata sullo spirito santo, che sul n. 8 di "Presença", 1927, espose le sue idee di "Sindacalismo personalista" - idee che Almada Negreiros definì "speculazione trascendente su un Super Stato - e che nel 1959 fonderà "Tempo Presente", rivista fascista e futurista dove Raul Leal cercherà, a suo modo modo, di fare i conti con Freud, Marinetti, Homem Christo Filho , arrivando a dichiarare a chiare lettere anche se con la sua

---

[67] Manuel Villaverde Cabral, ***The Aesthetics of Nationalism: Modernism and Authoritarianism in Early Twentieth-Century Portugal***, in "Luso-Brazilian Review", Vol.26, n.1, (Summer, 1989), pp.27-28.

[68] ***Ibidem***, p.29

solita enfasi mistica : “Presque tous les artistes et penseurs d’ “Orpheu”, dit-il, nous avions de fortes tendances monarchistes, bien que, pour ce qui me concerne, également sublimement anarchistes. Nous étions, par-dessus tout, de nobles amants de l’ ***Ordre Spirituel***.”[69]) ma ora il vero problema non è tanto determinare se la generazione anvanguardista dell’ “Orpheu” e di “Portugal Futurista” sia stata omologa alle coeve avanguardie europee nel suo disprezzo per la ***Weltanschauung*** liberale e nella ricerca di una unione fra arte e vita che quasi ineluttabilmente portava a soluzioni politicamente autoritarie ma, piuttosto, la determinazione di come questo “momento” avanguardistico-autoritario portoghese sia confluito nell’ambito dell’***Estado Novo*** salazarista.

Il passaggio in Portogallo dallo stato liberale ad un sistema autoritario ebbe uno svolgimento assolutamente diverso dall’Italia e se ci si volesse soffermare sul diverso ruolo che ebbero nei due paesi i movimenti fascisti e/o le avanguardie intellettuali nella caduta dello stato liberale, ovviamente, il discorso potrebbe già qui finire. In fondo, il Portogallo non vide mai come in Italia un partito politico futurista e se pure vi fu chi volle ispirarsi direttamente al fascismo italiano (i nazionalisti lusitani di João de Castro Osório, Rolão Preto, che a capo dei ***Nacionais Sindicalistas*** cercherà di contrapporre un modello fascista più vicino all’originale italiano al “fascismo dalla cattedra” di Salazar - ed anche Homem Christo Filho, probabilmente agente di Mussolini e che perì in Italia nel ’28 in un misterioso incidente stradale mentre si recava in ad un incontro con il duce[70]) , la caduta della repubblica fu dovuta unicamente ai militari. Certamente una mentalità fascista e le suggestioni ideologiche che provenivano dall’Italia furono importanti nel determinare la crisi di fiducia nel sistema democratico-rappresentativo che minò alle fondamenta la repubblica ma il colpo di stato del ’26 fu unicamente opera dei militari e non di inesistenti squadracce nere e in questa svolta autoritaria fu fondamentale la misera prova di sé che fin dal 1910, anno della sua nascita, aveva dato la repubblica, e non certo l’azione di agguerrite e militarizzate minoranze come lo furono in Italia il fascismo e il futurismo.[71]

---

[69] P. Rivas, ***Idéologies réactionnaires et séductions fascistes dans le futurisme portugais***, in Giovanni Lista (a cura di), ***Marinetti et le Futurisme***, L’Age d’Homme, Lausanne, 1977, p.189.

[70] Fra le varie iniziative intraprese da questo “commesso viaggiatore” del mussolinismo e del totalitarismo, significativo per il nostro discorso fu la direzione di Christo Filho della rivista “A Idéia Nacional”. La rivista nata nel 1915 e che traeva ispirazione dal movimento nazionalista italiano (il titolo richiamava direttamente l’organo del nazionalismo italiano “ L’idea nazionale” e nell’ “Idéia Nacional” vennero pubblicati articoli di Corradini e Federzoni) ospitò contributi, assieme a quelli dei massimi esponenti dell’Integralismo Lusitano, anche di Almada Negreiros, il quale fu l’autore di diverse copertine della rivista. Un’ennesima indicazione, se mai ce fosse ancora bisogno, verso quale parte politica batteva il cuore dell’avanguardia artistica portoghese.

[71] Uno degli esempi più chiari del ruolo subordinato che a differenza che in Italia ebbero in Portogallo gli intellettuali antisistema, è la vicenda della rivista “Homens Livres”, pubblicata nel 1923 e che fu un punto d’incontro fra integralisti, ***seareiros*** e modernisti. I fondatori di “Homens

Purtroppo questa ricostruzione trascura a nostro giudizio un elemento fondamentale. Intendiamo riferirci ad António Ferro e al ruolo che rivestì nell'ambito del ***Segretariado da Propaganda Nacional***. La sola scorsa della sua scheda biografica dovrebbe già da sola dissipare una singolare vulgata che vorrebbe Ferro come un personaggio quasi macchiettistico in perenne ricerca di pubblicità personale e sostanzialmente privo di autentico spessore. Amico dal liceo di Sá-Carneiro, a 19 anni giovanissimo direttore editoriale dell' "Orpheu", subirà ancora più di altri suoi sodali avanguardisti l'influsso autoritario della tragica figura di Sidonio Pais. Il rapido declino del futurismo portoghese, dovuto e alla prematura dipartita di molti dei suoi principali protagonisti e anche alla particolare sociabilità di questo gruppo, non lo lascia tuttavia inattivo. Nel '19 si reca a Fiume ed è autore di una clamorosa intervista a D'Annunzio, che sarà il trampolino di lancio per le sue famose pirotecniche interviste con i maggiori personaggi internazionali dell'epoca, con una particolare predilezione per i dittatori. E, infatti, prima di arrivare alle famose interviste con Salazar che costituiranno l'ultimo tassello per farsi investire come responsabile della politica culturale dell' ***Estado Novo*** e dell'immagine pubblica dell'autocrate portoghese, Ferro nel '23 e nel '26 incontra Mussolini, raccogliendo queste interviste in ***Viajem a volta das dictaduras*** (1927) e ***Homens e Multidões*** , opera che riunisce anche le interviste ad Alfonso XIII, Primo de Rivera, Pio XI (dittatore del Vaticano per Ferro). Ma Ferro non disdegna nemmeno quello che oggi chiameremmo il ***jet set*** internazionale e nel 1929 con ***Praça da Concordia*** vengono riunite le sue interviste con Herriot, Farrère, Mistinguett, Cocteau, Citroën, Foch, Coty, Petain, Poincaré, Clémanceau.

Le interviste, anche se parte fondamentale della sua attività, non completano però l'arco espressivo di questo singolare ma non per questo non meno importante versione mondan-fascista dell'avanguardia portoghese. Nel 1920 pubblica ***Theoria da Indiferença***, una serie di paradossi ad imitazione degli aforismi di Cocteau; nel 1923 ***A Arte de Bem Morrer***, dove esprime "la sua visione modernista dell'arte e della morte e l'annullamento finale della stessa attraverso l'estasi"[72]; ancora, nel 1923, ***A Idade do Jazz-Band***, pubblicazione della sua conferenza tenuta in brasile sul jazz e che con idea molto avanguardistica era stata interrotta dall'irrompere di un

---

Livres" provenivano dalle riviste "Águia", "Lusitânia", "Monarquia", "Integralismo Lusitano" e "Seara Nova". Questi "uomini liberi" erano accomunati per il disprezzo verso la partitocrazia (e nella maggior parte anche verso la democrazia) e la plutocrazia e per il favore comunque accordato ad una riorganizzazione elitista della società. Nel campo artistico gli "uomini liberi" erano a favore di un modernismo che avesse superato il naturalismo e il classicismo del XIX secolo. Tutti questi "buoni" propositi che avrebbero dovuto gettare un ponte fra destra e sinistra e portare all'affossamento dell'odiata repubblica vecchia naufragarono ingloriosamente quando due ***seareiros*** di "Homens Livres" aderirono al governo di Álvaro de Castro, un tradimento a favore del campo repubblicano che segnò la fine di questo esperimento d' incontro fra le diverse componenti antisistema colla conseguente cessazione delle pubblicazioni.

[72] P. Rivas, ***Idéologies réactionnaires***, cit., p.188.

banda jazz ed é sempre in Brasile che partecipando nel 1922 alla settimana di arte moderna di S. Paolo pubblicherà ***Nós***, l'originale e personale contributo di Ferro al genere futurista del manifesto e che rivela tutte le ambiguità dell'inedito mondan-futurismo di Ferro.

Ed è proprio quest'uomo che nel 1933 Salazar mette alla direzione dell'appena costituito SPN.[73] Ora, se su questa scelta fecero sicuramente premio le aspettative per un radicale miglioramento della scialba immagine pubblica dell'autocrate, un miglioramento cui Ferro venne ritenuto tecnicamente all'altezza e le cui famose interviste del 1932 a Salazar erano state il primo riuscito banco di prova in questa direzione, sarebbe stato del tutto illogico da parte di Salazar investire della delicatissima responsabilità della propaganda e della politica culturale un uomo come Ferro astraendo dal suo consolidato ed indiscutibile curriculum di rappresentante storico dell'avanguardia e del modernismo portoghesi (anche se di un futurismo tutto virato sulla mondanità, il che dal punto di vista di Salazar, pur se personalmente totalmente avverso allo stile di vita rappresentato da Ferro, non doveva guastare, visto che l' importantissimo posto di responsabile della cultura e della propaganda non poteva certo essere assegnato ad un puro esteta ma ad uno "scafato" ed esperto navigatore, ancorché esibizionista, nel mare tempestoso della cultura moderna da attrarre nell'orbita del regime).

Di fatto, la lettura delle numerosissime iniziative intraprese da Ferro sotto l'egida del ***Segretariado da Propaganda Nacional*** (le grandi esposizioni organizzate in Portogallo e all'estero,[74] i numerosi premi artistici e letterari, i concorsi volti ad

---

[73] Su António Joaquim Tavares Ferro e il ***Segredariado da Propaganda nacional*** attraverso il quale si sarebbe dovuta realizzare una ***política do espírito*** che secondo il nostro mondan-futurista avrebbe omologato il Portogallo salazarista all'esperienza modernista dell'Italia fascista di sinergia fra arte e potere politico cfr. António Quadros, ***António Ferro***, Lisboa, ed. Panorama, SNI, 1963, Gastão de Bettencourt, ***António Ferro e a política do Atlântico***, Pernambuco, 1960, José Augusto França, ***O modernismo na arte portuguesa***, Lisboa, Biblioteca Breve, 1979, C. Barreira , ***Nazionalismo e Modernismo, de Homem Cristo Filho e Almada Negreiros***, Lisboa, ed. Assírio e Alvim, 1981, António Rodrigues, ***António Ferro. Na idade do Jazz-Band***, Lisboa, Livros Horizonte, 1995, H. Paulo, ***Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP***, Coimbra, Livraria Minerva, 1994 , A. Portela, ***Salazarismo e Artes Plasticas***, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982 e G. Adinolfi, ***Ai confini del fascismo. Propaganda e consenso nel Portogallo salazarista (1932-1944)***, Milano, Franco Angeli, 2007.

[74] L'esposizione attraverso la quale l' ***Estado Novo*** provò ad esercitare il maggior sforzo di mobilitazione popolare e d'investimento di immagine fu la grande "Exposição do Mundo Português" del 1940. In un'Europa travolta dalla guerra, il regime voleva così presentarsi di fronte alla nazione e al mondo intero come un'isola di pace e di speranza contrapposta ad un Vecchio continente in preda alla violenza. E alla luce del grande successo di partecipazione, certamente questo messaggio fu colto dal popolo portoghese (discorso assai diverso comprendere quanto fosse creduto ed assimilato, non potendosi risolvere il giudizio su un problema articolato e stratificato

esaltare la cultura popolare e l'identità portoghesi,[75] il cinema ed il teatro itineranti fino ad arrivare alla progettazione e designazione di particolari tipologie dei luoghi di accoglienza per i turisti stranieri) non può non rilevare come filo conduttore una precisa e mai risolta dialettica fra istanze moderniste e la visione integralmente conservatrice e reazionaria(e perciò non fascista ma piuttosto tradizionalista[76]) di

---

come quello del consenso in regime autoritario/dittatoriale solo sulla base della partecipazione ad occasioni di sociabilità più o meno eterodiretta, come ben sappiamo riguardo al caso del fascismo italiano). Quello che per noi è però importante da rilevare in questa sede è che, se è vero che l'allestimento dell'esposizione si giovò anche di coloro che non si riconoscevano in forme espressive tradizionalistiche, ciò - al contrario di quanto invece era accaduto in Italia con la "Mostra della Rivoluzione fascista", nell'anniversario del decennale della marcia su Roma - non avvenne assolutamente all'insegna di un apprezzamento pubblicamente espresso di estetiche avanguardistiche od in vista di un loro inserimento in quanto tali nella narrativa retorica del regime. (Emblematico l'episodio di Salazar che visitando un'esposizione di arte moderna organizzata dal Secretariado Nacional de Informação - dal novembre 1944 l'acronimo SPN era stato mutato in SNI - e passando davanti un ***Retrato do meu Pai*** di Carlos Botelho aveva davanti a tutti esclamato: "Quem é o artista que tem um pai tão feio ?", una reazione che sarebbe stata assolutamente inconcepibile in un Mussolini che aveva sempre "abbozzato", se non addirittura espresso ***coram populo*** esplicito apprezzamento, anche di fronte alle deformazioni più caricaturali - a patto fossero animate da sincere e "fascistissime" intenzioni agiografiche - della sua stessa fisionomia da parte di artisti modernisti e futuristi , un atteggiamento tenuto, ovviamente, non in virtù delle sue profonde conoscenze estetiche ma solo per dimostrare che il duce era protettore di tutte le arti, anche quelle più avanguardistiche). Per l' "Exposição do Mundo Português" cfr. M. Acciaiuoli, ***As exposiçoes do Estado Novo 1934-1940***, Lisboa, Livros Horizonte, 1998 e H. Paulo, ***Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil***, cit., che pur non addentrandosi sulla tematica del rapporto avanguardie artistiche e retoriche autoritarie è tuttavia fondamentale per comprendere l'importanza di questo tipo di manifestazioni per la politica propagandistica del regime.

[75] Memorabile il concorso istituito dall' SPN per premiare il paese che meglio avesse rappresentato una presunta portoghesità dal punto di vista architettonico, culturale e paesaggistico. Il regolamento per l' ***Aldeia mais portuguesa de Portugal*** venne pubblicato il 7 febbraio 1938, richiedendo il bando come condizione basilare ed irrinunciabile che i paesi che concorrevano dovessero presentare negli aspetti della vita quotidiana (architettura delle abitazioni, arredi delle case, urbanistica delle località, modo di vestire ed in generale tradizioni folcloriche) una totale impermeabilità ad influenze estere e mostrare appunto una forte connotazione tipicamente portoghese. Seppur caso tipico di "invenzione della tradizione", il concorso fu un autentico successo : ancor oggi il paese di Monsanto, che vinse il concorso, basa la sua economia turistica su quell'ormai lontana vicenda che lo indicò come l' ***Aldeia mais portuguesa de Portugal*** e il ***Galo de Prata*** , il gallo d'argento che gli fu assegnato come segno tangibile di questo primato, è tutt'oggi fonte di orgoglio e di un forte senso di appartenenza.

[76] Un deciso ed integrale tradizionalismo ideologico-estetico che tuttavia non impedì all' ***Estado Novo*** di compiere dei veri e propri orrori in fatto di conservazione del patrimonio artistico, in questo emulo del peggiore esempio che proveniva dall'Italia fascista che , ad imperitura memoria del suo passaggio sulla scena della storia, impiegò nelle città italiane (soprattutto Roma ma non solo) il "piccone risanatore" per demolire vestigia ed anche interi quartieri medievali - ritenuti non sufficientemente fascisti - e per edificare al loro posto edifici di rappresentanza in stile littorio (uno stile che tentava di fondere alcuni tratti di architettura modernista con pesanti reminiscenze classico-romane o presunte tali). Non differentemente si comportò l' ***Estado Novo***, vedi il caso di Coimbra, in cui il regime, facendosi beffe della sua proclamata fedeltà ai valori tradizionali, non si

Salazar e del suo regime. E che il mondan-fascio-futurista Ferro si trovasse di fronte a spinosi problemi per interpretare in Portogallo la lezione che sembrava provenire dall'Italia (in quel primo scorcio degli anni '30 l'apparente felice e proficua convivenza fra le istanze avanguardiste e/o moderniste con lo stato fascista) la storia dei primi anni dell' ***Estado Novo*** ne dà ampio riscontro.[77] Innanzitutto, a differenza dell'Italia, si poneva di fronte a Ferro il problema tutto portoghese dell'esiguità numerica del fronte modernista, che nel caso italiano fra novecentisti e futuristi poteva vantare falangi di artisti più o meno modernisti e tutti volenterosi di dare i loro particolari suggerimenti al duce in merito alla politica culturale. E così quella che Almada Negreiros volle interpretare come la volontà conservatrice di normalizzazione dell'avanguardia, stiamo parlando dell'invito di Ferro a Marinetti di visitare il Portogallo, altro in realtà non fu che un tentativo da parte del futuro direttore del ***Segretariado da Propaganda Nacional*** di tessere significative alleanze internazionali moderniste e di supplire così, in chiave di una inedita politica estera

---

peritò di demolire gran parte della vecchia città universitaria per imitare, nello stile architettonico modernista impiegato per la costruzione della nuova città universitaria e nell'intenzione che animava tutta l'operazione (lasciare un imperituro segno di sé), la triste lezione che proveniva dall'Italia sotto l'ombra del fascio (una delegazione portoghese fu inviata a Roma per prendere visione diretta dell'architettura retorico-modernista piacentiniana, che così buona prova aveva data nella progettazione della città universitaria della capitale d'Italia). Fondamentale per comprendere questa vicenda connotata da ***hubris*** edificatoria, N. Rosmaninho (coordenação e apresentação de Luís Reis Torgal), ***O princípio de uma "Revolução Urbanistica" no Estado Novo. Os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)***, Coimbra, Minerva Editora, 1996 e Id., ***O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitaria de Coimbra***, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006. Sempre per quanto riguarda l'Università di Coimbra ma sul versante di una sempre più ridotta autonomia accademica durante l' ***Estado Novo,*** fondamentale Luís Reis Torgal, ***A Universidade e o Estado Novo. O Caso de Coimbra (1926 -1961)***, Coimbra, Minerva, 1999.

[77] Il segno che davanti alla ***política do espírito*** ci sarebbe stato un percorso tutto in salita ed irto di contraddizioni si ebbe già da subito nel 1934 con la pubblicazione e diffusione capillare ad opera dell' SPN del decalogo dell' ***Estado Novo*** che al punto 1 recitava: " **O ESTADO NOVO** representa o acordo e a síntese de tudo o que é permanente e de tudo o que é novo, das tradiçoes vivas da Pátria e dos seus impulsos mais avançados. Representa, numa palavra, a vanguardia moral, social e política." e al punto 10 : " Os inimigos do **ESTADO NOVO** são inimigos da Nação. Ao serviço da Nação – isto é : da ordem, do interesse comum e da justiça para todos – pode e deve ser usada a força, que realiza neste caso a legítima defesa da Pátria." Veramente un compito difficile quello che indicava il decalogo: negli anni a venire Ferro e la sua ***política do espírito*** si sarebbero dovuti muovere da una parte fra gli imperscrutabili ossimori di tradizione e innovazione del punto 1 del decalogo e dall'altra fare i conti con le concrete promesse repressive del punto 10. Un prevedibilmente deludente esito finale della politica dello spirito già segnato dai suoi espliciti e pubblici esordi ma i quali non impedirono, tuttavia, una iniziale apertura di credito verso la ***política do espírito*** anche di coloro i quali obiettivamente avevano ben poco da aspettarsi dall' ***Estado Novo***: il riferimento d'obbligo cade sul poeta António Botto (le cui ***Canções*** sull'amore omosessuale furono nel 1923 difese pubblicamente da Pessoa e Raul Leal, il quale a sostegno di Botto scrisse addirittura un ***pamphlet*** intitolato ***Sodoma divinizada***, venne così a sua volta furiosamente attaccato - e ancora Pessoa intervenne contro queste manifestazioni di intolleranza e di omofobia) la cui adesione all' ***Estado Novo*** non lo trarrà fuori dalla condizione di pariah emarginato dal potere in cui l'aveva gettato la sua evidente omosessualità.

culturale, alla debolezza delle locali schiere dell'avanguardia. Un tentativo che si rivelò un fiasco totale visto che la ribalta fu presa da Júlio Dantas e Almada, cui le pulsioni avanguardistiche andavano di pari passo col desiderio - che venne del resto ampiamente appagato - di collaborare col regime , aveva piena ragione di dolersene. Le cose, evidentemente, presero una piega non prevista anche nel 1934 quando Fernando Pessoa venne sollecitato a pubblicare il suo primo volume di poesie, ***Mensagem***, per presentarlo al ***Prémio Antero de Quental***. La raccolta di tematica sebastianista e patriottica, le cui poesie furono composte dal 1913 fino allo stesso 1934, l'opera quindi di una vita ed espressione autentica del suo mondo intellettuale e spirituale, si qualificò seconda, un vero disastro esistenziale per il poeta degli eteronimi e vaticinatore del super-Camões e la motivazione formale fu che il libro non poteva concorrere per il primo premio perché non contava il minimo delle 100 pagine richieste. Si trattava di un'evidente scusa, significativa dimostrazione che il "pilotaggio" dei concorsi e dei premi letterari e artistici era ancora sotto il controllo dei vari Dantas che nel profondo conservatorismo dell' ***Estado Novo*** trovarono l' ambiente naturale per vivere e per prosperare (e continuare ad esercitare il loro potere). Ma è sul piano dell'organizzazione dello stato e del consenso che le contraddizioni fra la concezione elitista e modernista di forme di partecipazione politica sempre più pervasive e penetranti e la politica salazarista, semplicemente reazionaria e del tutto refrattaria a concedere questi pericolosi spazi alle masse pur se eterodirette, che la ***politica do espirito*** dovette subire le più dolorose sconfitte. Rifiutando Salazar esplicitamente il modello italiano dello stato totalitario, venivano implicitamente anche messe fuori gioco - anche se talvolta dall' ***Estado Novo*** timidamente e con poca convinzione praticate - tutte quelle pratiche di mobilitazione di massa tanto consone (ed anche care) alle avanguardie, che nell'estetizzazione della politica (in pratica : nella direzione delle masse da parte di ristrette élite di superuomini) vedevano il compimento definitivo e ultimo del programma avanguardistico e futuristico dell'atto artistico totale di fusione dell'arte con la vita.

Estetizzazione della politica pienamente raggiunta in Italia, quindi, mentre in Portogallo venne frustrata? In realtà sappiamo che le cose non andarono proprio in questo modo perché, come abbiamo detto altrove,[78] se durante i primi anni Trenta l'Italia sembrò, sotto molti aspetti, quasi un alchemico laboratorio dove la feroce concussione delle libertà politiche poteva coesistere - ed anzi trarre vantaggio - con la libertà di ricerca formale delle avanguardie artistiche, il tentativo subito successivo di realizzare lo stato totalitario (in fondo il sogno delle avanguardie che nel totalitarismo scorgevano il massimo atto estetico) si rivelerà letale anche per le possibilità di espressione di queste avanguardie. Lo stato totalitario (o per essere più precisi: lo sforzo del regime per avvicinarsi a questo obiettivo) alla fine aveva sortito

---

[78] Cfr. Massimo Morigi, Stefano Salmi, ***Aesthetica fascistica. Tradizionalismo e modernismo sotto l'ombra del fascio*** (comunicazione inviata al convegno "Encontros a Sul 2007-Lisboa 20, 21 e 22 setembro") e Id. ***Aesthetica fascistica II. Tradizionalismo e modernismo sotto l'ombra del fascio*** (comunicazione inviata al convegno "IV Colloquio Tradição e modernidade no mundo Iberoamericano – Coimbra 1, 2, 3 de outubro de 2007").

lo stesso effetto di depressione delle energie creative che nel Portogallo salazarista era stato raggiunto attraverso il calcolato rifiuto di questi modelli di integrale e pervasiva partecipazione politica. In entrambi i casi si trattò di un gioco a somma zero dove sia in Portogallo che in Italia risultarono sconfitte le avanguardie mentre vincente risultò lo spegnimento di qualsiasi anelito di autentica estetizzazione politica . In Italia, a causa dell'alleanza col nazismo, questa involuzione assunse coloriture più intensamente parodistiche con la pedissequa imitazione degli stilemi estetici nazionalsocialisti (premio Cremona creato da Farinacci e condanna dell'avanguardia, del futurismo e anche del novecentismo in quanto ritenuti forme d'arte giudaica). In Portogallo, in assenza di eventi epocalmente negativi come l'alleanza col nazismo e la guerra, la sconfitta della ***politica do espirito*** assunse più le movenze di una rallentatissima ***slow- motion,*** tanto che il regime aspettò fino al '49 per rimuovere Ferro dalla direzione del ***Segretariado***, giudicando ormai del tutto inutile continuare ad affidarsi per la politica culturale ad un personaggio dotato di indubbie doti istrioniche e di propagandista ma il cui ***pedigree*** ad un tempo avanguardistico nel campo dell'arte e filofascista per quanto riguarda la cultura politica, lo rendevano sempre più inutilizzabile per un regime con equilibri sempre più arretrati[79] e , per converso, impresentabile di fronte ad un mondo che aveva sconfitto il nazifascismo.

---

[79] Il 6 maggio 1949, incombente la sua rimozione dalla direzione dell' SNI, alla XIII edizione dell' Esposizione di Arte Moderna, António Ferro in difesa della sua ***politica do espirito*** e ribattendo ai suoi denigratori - i quali per altro erano assolutamente in linea con le opinioni su Ferro di Salazar - ebbe a pronunciare le seguenti amare parole: " Os chamados clássicos […] acusam-nos de simpatia tendenciosa, parcial por todas as audácias , todos os vanguardismos, todas as acrobacias, todas as dissonâncias em matéria de cores ou de linhas […]. Os outros consideram igualmente nefasta a nossa obra porque não nos levam a bem que saibamos perfeitamente (os nossos olhos e a nossa sensibilidade têm um largo treino destas viagens e miragens …) onde acaba a sinceridade e principia o bluff, onde termina o autêntico e principia o falso, onde finda a Arte Moderna, isto é , a arte que deve reflectir o seu tempo, e começa o antigo, ou antes, o já velho da arte moderna […]. A selecção dos quadros deste Salão nunca obedeceu, portanto, a um critério de extremo vanguardismo mas à aspiração do nível mínimo de bom-gosto e à recusa dum mínimo de personalidade. O mal-entendido residiu sempre na lamentável confusão que se faz ainda entre nós , apesar de tanto havermos lutado, entre arte avançada, que já não o é, e o simples bom-gosto contemporâneo , ou melhor, simples gosto contêmporaneo, simples sabor da época". (A. Portela, cit., p.105). Ma l'epoca degli equilibrismi fra tradizionalismo e modernismo era tramontata definitivamente e lasciata la direzione dell'SNI, in una sorta di vera e propria fuga dall'ingratitudine del regime e dall'incomprensione degli artisti modernisti che non gli riconoscevano più alcun ruolo di ***trait d'union*** con il potere salazarista, nel 1950 Ferro si farà nominare ambasciatore del Portogallo a Berna e, nel 1954, a Roma. "Sono solo … Così solo. Neppure con me stesso", scriverà Ferro in ***Suadades de mim*** (pubblicato postumo nel 1957, Ferro morirà nel 1956 a Lisbona a soli 61 anni, ricoverato d'urgenza per i postumi di un precedente intervento chirurgico), l' amaro e disperato ***redde rationem*** di una vita naufragata cercando di saldare, esibizionisticamente ma anche con profonda sincerità e in assoluta fedeltà ai dettami futuristi e dell'avanguardismo artistico, l'arte con una visione estetizzante del potere. Una sorta di profezia. I giornali portoghesi diedero limitatissimo spazio alla sua morte; Salazar, con un comportamento che forse non intendeva essere offensivo ma che è certamente significativo dell'abisso che al di là dei rapporti di mutua

“E a musica cessa como um muro que desaba,/A bola rola pelo despenhadeiro dos meus sonhos interrompidos,/ E do alto dum cavallo azul, o maestro, jockey amarello tornando-se preto,/Agradece, pousando a batuta em cima da fuga d’um muro,/E curva-se, sorrindo, com uma bola branca em cima da cabeça,/Bola branca que Ihe desapparece pelas costas abaixo…”

L’esaurimento delle avanguardie, musica che s’interrompe come un muro che rovina, ha apparentemente consegnato all’inattualità qualsiasi discorso pubblico che conceda spazio all’estetizzazione della ***vita activa***. Forse inevitabile pedaggio pagato per la sconfitta degli autoritarismi e totalitarismi che di questa esigenza fecero ***instrumentum regni*** per conculcare la libertà, l’occultamento delle pulsioni verso un’***aiesthesis*** liberata ha anche prodotto l’incapacità di generare racconti integralmente umani e dotati di senso. Palla bianca che scompare dietro la schiena di un sorridente (e dispettoso) maestro, la risoluzione del problema posto dall’avanguardia portoghese, in questo del tutto simile a quelle degli altri paesi, di attingere ad un momento creativo totale che confondesse le categorie di arte, vita e politica fu certamente frustrato. Ma il dispettoso maestro, sia questi Mussolini, Salazar, Stalin o qualsiasi altro autocrate o sia anche, più modestamente, l’impossibilità molto umana di essere all’altezza dei propri sogni, deve fare i conti con una possibilità, molto obliqua, ma non per questo meno reale, di trasformare attraverso la ***poiesis*** una sconfitta in una vittoria. E’ un insegnamento che Pessoa conosceva molto bene e che sarebbe opportuno fosse preso molto sul serio anche dagli odierni cantori postmoderni della fine delle narrazioni e della storia.

---

convenienza aveva sempre separato i due uomini, intervenne inizialmente al funerale ma non si degnò di accompagnare il feretro all’ultima dimora.

ENCONTROS A SUL 2007 LISBOA, 20, 21 e 22 SETEMBRO

MASSIMO MORIGI

AESTHETICA FASCISTICA I

TRADIZIONALISMO E MODERNISMO L’OMBRA DEL FASCIO*

***Per questa versione del paper immessa in questa fondativa giornata nel Web, mi è d’obbligo fare tre ringraziamenti: alla Biblioteca Oriani di Ravenna, centro di eccellenza italiano ed internazionale della cultura storica, per la pazienza del suo personale alle mie insistenti richieste di documenti, a Giovanni Giorgini, il cui magistero mi ricorda che il liberalismo è una forma di vita culturalmente non statica e che possiede al suo interno forti capacità di emendarsi (anche se non è proprio detto che il sottoscritto e Giorgini concordino sulle forme in cui questo possa avvenire) ed infine, a Ugo Uguzzoni per la sua disponibilità riguardo ad una mia richiesta di precisazioni intorno ad una parola, proveniente da un’altra disciplina, che ho introdotto in questa nuova versione del testo e che penso possieda un promettente campo semantico nell'ambito della filosofia politica; una richiesta che ad altri sarebbe risultata indubbiamente bizzarra ma che Uguzzoni, per le doti empatiche derivategli dalla sua professione ma, soprattutto, per la sua innata gentilezza, ha esaudito prontamente e con dovizia di riferimenti. In questo triste inverno per la democrazia in Italia ed in Europa, questa apparentemente piccola cortesia è stata personalmente un conforto non da poco.**

RAVENNA . DIES . NATALIS . SOLIS . INVICTI . ANNO . DOMINI . MMXI . POST . CHRISTVM . NATVM

Si dice che ci fosse un automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino. Qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico". Esso può farcela senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è noto, è piccola e brutta, e che non deve farsi scorgere da nessuno.

Walter Benjamin, *I Tesi di filosofia della storia*

In quella che è stata definita l'epoca della fine delle metanarrative, è inevitabile il senso di alienazione che attraversa coloro che dovrebbero officiare la narrativa *magistra vitae* per eccellenza e questo spaesamento risulta essere ancora più profondo quando la storia si imbatte in problematiche la cui tradizione e costruzione teoretica nasce "altra" rispetto a quella della scienze di Clio.

In altre parole: l'impiego di una prospettiva "culturalistica" in storiografia può prendere due direzioni. La prima è quella semplicemente di un incremento ed affinazione della strumentazione atta a produrre nuove versioni delle vecchie narrazioni, e questo è sicuramente tanto più necessario ora che le vecchie concezioni economicistiche e/o sociologiche

(poco importa se di matrice liberale o marxista) hanno imboccato un (apparentemente) irreversibile viale del tramonto. La seconda, invece, è quella che cerca di farsi direttamente ed esplicitamente carico anche del problema della fine della metanarrative (*in primis*, quindi, di quelle di un marxismo meccanicamente e deterministicamente inteso e di un liberalismo che nei due decenni che sono seguiti alla caduta del muro di Berlino si è dimostrato ancora più illusorio nelle sue promesse di felicità del socialismo reale), per narrare e costruire nuovi e più profondi racconti che nel contrasto della postmodernistica afasia combinino dialetticamente, generando una rinnovata spinta creativa ed affabulatoria, la più che bimillenaria tradizione della filosofia politica occidentale (di cui ora il repubblicanesimo costituisce potenzialmente il nucleo più promettente di fecondi sviluppi) alla tradizione della Scuola di Francoforte della Teoria critica di analisi delle contraddizioni della società.[80]

---

[80] Pur individuando come Leo Strauss nella tradizione uno dei punti focali attorno al quale svolgere il racconto filosofico-politico (impossibile concepire la *dialectica* in assenza di *traditio*), siamo sideralmente distanti dal suo concetto archeologico e statico della stessa. Il problema in Leo Strauss non è tanto - o non solo - la torsione tradizionalista e conservatrice dello svolgimento del tema della tradizione (e infatti non a caso Leo Strauss viene considerato un landmark dal neoconservatorismo statunitense) , ma il fatto che in questo autore, per tanti versi molto significativo perché seppe intendere, anche oltre l'ambito strettamente filosofico-politico, l'insensatezza ed il carattere alienante del mito del progresso (in un discorso che presenta più di una sotterranea simpatia con la *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno e della Scuola di Francoforte) il pensiero dialettico (o, più semplicisticamente, il non ragionare per comparti stagni) fosse del tutto atrofizzato, risultandone alla fine una sorta di contromito dove dimoravano in una sintesi azzardata solo i massimi esponenti del pensiero del mondo classico illuminati dalle fioche luci di pensatori religioso-filosofici islamici ed ebraici animati da una supposta "ermeneutica della reticenza", una "ermeneutica della reticenza" in cui le sconclusionate considerazioni che partendo da questa il Nostro traeva su Machiavelli (rendendo di pubblico dominio gli *arcana imperii* del potere politico, il segretario fiorentino - e, al suo seguito tutto il pensiero politico moderno - si sarebbe volontariamente e malvagiamente reso responsabile di un tragico tracollo etico delle società moderne sia sul piano dei comportamenti privati che di quelli pubblici, quasi che la rimozione del problema sia la soluzione, quasi che una nevrosi traslata sul piano culturale e politico-sociale sia un contributo alla tradizione, mentre più propriamente dovrebbe essere chiamata alienazione , una alienazione che nell'attuale sistema capitalistico non opera proprio a favore del recupero dei valori della

Fascismo, avanguardie, novecentismo, modernismo, tradizione possono costituire la traccia per nuovi discorsi non solo ristretti alla comunità dei produttori professionali di storia e di quella (anch'essa molto ridotta) dei loro lettori? E, se vogliamo porre un problema che certamente non afferisce alla prima maniera di scrivere storia (non importa se rivolta a nuovi soggetti come nel caso del culturalismo o focalizzata su protagonisti più tradizionali) ma che certamente ha molto a che fare con la seconda e col tentativo del conferimento di senso oltre il discorso storico strettamente inteso, cosa può dirci a noi afflitti dal postmodernismo un momento fondativo - seppur degenerativo - della nostra storia, il fascismo, dove la generazione di un comune sentire, totalitaristicamente inteso, fu il compito cui si votò e alla fine si immolò il regime?[81] Un racconto che

---

tradizione) , altro non rivelano tutta la profonda - ed antidialettica nevrosi - che sempre animò il pensiero di Leo Strauss. Oltre che per il suo indiscutibile valore di messa in discussione del mito del progresso, anche - se non soprattutto - per questo lato nevrotico ed alienante, il pensiero di Leo Strauss si presenta paradigmatico dell'attuale stato del pensiero storico e filosofico e, attraverso il suo rovesciamento, indica la via per uscire dall'attuale afasia antidialettica e postmoderna.

[81] Il grande ed incontestabile merito dell'approccio culturalistico è stato quello di avere fatto emergere soggetti (la cultura giovanile, le donne, le culture non occidentali) che in precedenza, anche in ragione di un marxismo di fatto unicamente rivolto alla critica delle contraddizioni delle società industriali nell'ambito dello scontro di classe dei due suoi principali protagonisti (il proletariato e la borghesia), erano stati accuratamente estromessi dal circolo delle narrative storiche. Ora però si tratta di andare oltre questa frammentaria rivalutazione del "mondo dei vinti" perché la sola logica di "un posto al sole" che dovrebbe essere concesso anche a coloro che uscirono sconfitti dalla storia e dalla narrazione storiografica è assolutamente impotente a porre un argine alla totale perdita di senso - ed anzi per certi versi contribuisce ad aumentarla - che contraddistingue la condizione postmoderna. Questo primo studio (e quelli che seguiranno), oltre a voler rendere una resoconto scientifico sull'estetizzazione della politica operata dal fascismo italiano, vuole anche iniziare la riscrittura di un dramma dove la "moralità" non sarà solo nel provvisorio fortunato epilogo (la sconfitta del fascismo) ma, soprattutto, nello svolgersi della dialettica dello scontro fra le pulsioni vitalistiche e libertarie dell'opera d'arte totale così come fu intesa dalle avanguardie e l'interpretazione totalitaria che di questa fu data dalle dittature del Novecento. Una sorta quindi di "nascita della tragedia" della nostra epoca contemporanea che utilizzando personaggi che furono sconfitti - in questo caso le avanguardie del novecento strumentalizzate e conculcate dal totalitarismo politico ma anche l'analisi marxista la cui odierna disgrazia presso le odierne intellighenzie fa da sfondo all'impotenza politica ed

qualora venisse detto ed attentamente ascoltato si presenterà con più significati, perché se dal punto di vista delle pulsioni totalitarie le avanguardie artistiche europee non furono certamente seconde rispetto ai movimenti politici totalitari del Novecento,[82] in Italia col futurismo siamo in presenza di un'avanguardia il cui esplicito proposito è il suo diretto inveramento nel "momento" politico, all'insegna di una concezione in cui il macchinismo, il nazionalismo e il bellicismo (*marciare non marcire!*) non erano che gli strumenti per una concezione totalizzante dell'esistenza dove non vi fossero più diaframmi fra vita ed arte, una mancanza di distinzione che fu anche il tratto caratterizzante delle altre avanguardie europee ma che nel futurismo italiano raggiunse i suoi esiti più parossistici e politicamente perniciosi (ed anche gravidi di insegnamenti fino ad oggi quasi occultati e/o non sufficientemente rischiarati per l'attuale fase postdemocratica, in cui è molto ardito ipotizzare che la terminale crisi di legittimità della rappresentanza politica possa essere superata dai pur generosi apporti e suggerimenti di un neorepubblicanesimo prigioniero di una visione puramente archeologica delle sue origini e che ciecamente disperda le sue immense potenzialità rifiutando di volgersi inclusivamente e creativamente verso i fondamenti critici della tradizione filosofica e filosofico-politica occidentali).

Con questa nuova versione, i futuristi (interventisti *ante litteram* ancor prima di Mussolini), Marinetti (fondatore di un partito politico futurista, che, anche se con un programma non certo di tipo reazionario - come , del resto , non era esplicitamente reazionario, almeno a livello programmatico,

---

intellettiva delle stesse -, intende non tanto - o non solo - rivendicare per costoro una sorta di onore delle armi ma costruire una inedita e significativa narrativa e alleanza fra questi, ponendo così le basi per un nuovo repubblicanesimo che nel combattere l'agghiacciante e mortifera afasia postmoderna e postdemocratica sappia recuperare vecchi racconti da cui apparentemente non sembrava esservi più nulla da introiettare e/o progettare rimettendoli al centro di una rinnovato ciclo di saghe e di storie.

[82] Sull' analogia/rapporto delle avanguardie artistiche del Novecento e le pulsioni modernizzanti del fascismo cfr. A. Hewitt, *Fascist Modernism, Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde,* Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1993 e la sua ricchissima bibliografia sull'argomento.

il fascismo sansepolcrista - vedrà il suo leader protagonista nell'assalto assieme ai fascisti della sede dell' "Avanti"), Marinetti (volontario nella guerra d'Africa - e addirittura quasi settantenne sempre volontario con la spedizione dell'ARMIR in Russia!) e, infine, il Marinetti repubblichino impenitente (il suo ultimo lavoro, il *Quarto d'ora di poesia della X Mas (musica di sentimenti)* fu scritto poche ore prima della morte avvenuta a Bellagio (Como) il 2 dicembre 1944), sfuggono allora da un piatto ed univoco giudizio di correità nell'edificazione del ventennio totalitario ma con una motivazione della sentenza ben altra rispetto al giudizio di sostanziale inefficacia e sordità del fascismo rispetto al momento artistico e culturale che non fa altro che ribadire vecchi luoghi comuni storiografici.[83]

Siamo perciò del parere che la fondazione della megamacchina totalitaria del fascismo (per usare la terminologia impiegata da Golomstock)[84] non

---

[83] Sull'errore di identificare il fascismo politico con le spinte libertarie futuriste, fondamentale C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

[84] In I. Golomstock, *Arte totalitaria: nell' URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo Editore, 1990, la locuzione "megamacchina totalitaria" viene impiegata diffusamente a significare appunto la costruzione di sistemi totalitari e/o l'utilizzo allo scopo di meccanismi propagandistici che utilizzarono anche le arti figurative e, in particolare, per quanto riguarda l'impiego dell'avanguardia artistica da parte del fascismo, il futurismo. Discorso parzialmente diverso, invece, sul versante opposto della rivoluzione bolscevica, che all'inizio si servì del futurismo e che poi sotto lo stalinismo lo eradicò totalmente e del nazismo per il quale tutta l'arte che non era piattamente figurativa era *Entartete Kunst*, ovvero arte degenerata. Tuttavia ritroviamo per la prima volta l'espressione "totalitarian megamachine" in L. Mumford, *The Myth of the Machine*, v.2, *The Pentagon of Power*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1970, dove Lewis Mumford partendo dalla storia antica dell'India, della Mesopotamia e dell'Egitto e interpretandola alla luce dell'antropologia e della storia delle innovazioni tecnologiche, contesta la comune opinione che la nostra epoca possa definirsi il primo periodo della storia dell'uomo dominato dalla tecnologia in quanto le civiltà antiche prime menzionate inventarono la tecnologia della megamacchina dell'organizzazione sociale le cui potenzialità totalitarie hanno trovato il loro culmine nell' odierna civiltà tecnologica che allo schiavo sostituisce i dispositivi meccanici/elettrici/elettronici ma in cui le possibilità di contestazione della moderna "megamacchina totalitaria" sono, come in quelle delle civiltà scomparse,

solo meriti un discorso a parte rispetto alle coeve esperienze sovietiche e naziste (e questo non sarebbe certamente un discorso né molto originale né molto proficuo al punto in cui attualmente sono giunte le “narrazioni” sul ventennio) ma anche che una più precisa individuazione degli snodi cruciali dei rapporti fra arte e politica nell’edificazione del totalitarismo imperfetto italiano possa essere più utile per l’edificazione di una nuova narrativa della libertà.

Al contrario del nazismo e del comunismo sovietico, il fascismo italiano, nonostante che *ex post* una volta salito al potere avesse cercato di rimediare a questo vizio di origine, nasce, si sviluppa e porta al potere il suo leader Benito Mussolini, in assenza di una sua precisa ideologia, se per ideologia si intende una *traditio* scritta o verbale alla quale potersi riferire (non ci riferiamo qui ad un insieme di dottrine coerenti ma semplicemente alla mera esistenza delle stesse). Di fatto, dal punto di vista ideologico, come ebbe a sottolineare Togliatti, il fascismo è tutto e il contrario di tutto e l’unico vero legame tra gli aderenti al movimento che compiranno la marcia su Roma era l’odio verso il partito socialista che aveva avversato l’intervento dell’ Italia nella prima guerra mondiale e che per di più costituiva, ai loro occhi, una costante minaccia di instaurazione in Italia di un regime di stampo bolscevico. Nulla di più e nulla di meno. Per un Mussolini giunto al potere, era questo quindi un mandato che, fatta salva - e non era una novità di poco conto rispetto alla tradizione dello stato liberale - la feroce ed extralegale repressione delle espressioni politiche ed organizzative del proletariato in primo luogo e poi anche di quelle della borghesia, lasciava di fatto molti margini di manovra e, infatti, l’instaurazione della dittatura in Italia si configurerà come un (relativamente) lento, progressivo - ma ineluttabile - scivolamento verso forme sempre più autoritarie di governo, fino al definitivo esito dittatoriale del 3 gennaio 1925.

---

praticamente ridotte a zero. Indubbiamente si tratta di una tesi molto ardita ma che ha l’indubbio vantaggio di posizionare, al di là di ogni ideologismo di destra o di sinistra, il discorso sulla libertà in un campo semantico di rapporto/conflitto con il potere così come viene concretamente esercitato e dei mutevoli strumenti che, a seconda dei casi, sono da esso impiegati, poco importa se si tratta di un potere teocratico, tecnocratico, politico, o ideologico-totalitario come nel caso di cui stiamo discutendo.

Una dittatura che però se aveva idee assolutamente chiare sulla volontà di porre fine allo stato liberale, nel senso che da allora in poi vi sarebbe stato un solo partito politico e le politiche pubbliche sarebbero state di esclusiva pertinenza e responsabilità dell'indiscusso leader di questo partito, non le aveva però altrettanto chiare in merito ai rapporti di questa nuova forma di stato (non più liberale ma senza una precisa identità ideologica) con quella che oggi chiamiamo la società civile. È vero che già in un discorso del giugno '25 Mussolini asseriva "la feroce volontà totalitaria" del nuovo regime e che di lì a poco avrebbe pronunciato il famigerato aforisma "Tutto nello Stato, niente fuori dallo Stato, niente contro lo Stato" e se possiamo considerare queste dichiarazioni come una sorta di preannuncio (volontario o involontario non sappiamo ma certo acutamente sentito nel profondo del dittatore) di quello che con tutte le forze Mussolini avrebbe tentato di istituire negli anni '30, cioè un vero e proprio stato totalitario come ce lo descrive la scienza politica, è indubbio che è improprio definire i primi anni di dittatura che seguirono il '25 come un totalitarismo compiuto, trattandosi più propriamente di un regime dittatoriale a forte impronta personalistica, in altre parole un regime bonapartista o cesarista secondo le definizioni politologiche più correnti.

E che la "feroce volontà totalitaria" fosse in quei primi anni molto in "potenza" ma assai poco in "atto" prova ne è il pensiero e l'atteggiamento di Mussolini di fronte all'arte. A fronte di una situazione dove le varie correnti artistiche e letterarie insistentemente si affannavano a "tirare per la giacchetta" il dittatore cercando di farsi consacrare come arte ufficiale del nuovo regime (e a scanso di equivoci bisogna guardarsi bene dal vedere in ciò un volere salire sul carro del vincitore perché se i futuristi erano da considerare i precursori artistici - ed anche politici - del fascismo, la stragrande maggioranza dell'intellettualità artistica, letteraria e filosofica guardava al fascismo con grande fiducia pari solo al disprezzo verso il defunto stato liberale e si trattava quindi non di prostrarsi di fronte al vincitore ma di ottenere i dividendi verso i quali si riteneva di rivendicare solidi ed incontestabili diritti), a fronte, dicevamo, di una situazione di notevole affollamento artistico nell'anticamera del dittatore, abbiamo un Mussolini che a tanto vociferante ed insistente assedio non faceva altro che ripetere che ad un'arte di stato non era proprio il caso di pensare perché un'arte di stato - a suo dire - era una contraddizione in termini.

Amore nei "distinti" di crociana memoria, una sorta di consapevolezza che una volta imboccata la deriva di un'arte di stato non si sarebbe più potuta invertire la costruzione della megamacchina totalitaria? Certamente, in linea di principio, non possiamo ignorare questa ipotesi (anche se la biografia personale, politica ed intellettuale ci porterebbe ad escludere questa teleologia del dittatore, anzi ci induce a formulare ipotesi di segno esattamente contrario), ma quello che la situazione obiettiva ci consente di constatare è che Mussolini nei primi anni del suo potere non poteva assolutamente optare per un arte ed una letteratura di stato perché così facendo avrebbe scontentato molti dei suoi supporter artisti che sarebbero rimasti esclusi da una scelta così definitiva e totalitaria (in un certo senso questa è la storia vera di tutto il totalitarismo "frenato" del ventennio: optando precipitosamente per questa soluzione, inevitabilmente si sarebbero dovute compiere delle scelte fra le varie anime del fascismo e nei primi anni di consolidamento della dittatura non era proprio il caso).

E quindi? E quindi nel campo delle arti figurative vedremo di fronte al trono del dittatore azzuffarsi per ottenere il riconoscimento della più bella del reame l'eclettico indirizzo denominato Novecento contro l'avanguardistico propagandista della "guerra sola igiene del mondo" - e precursore del fascismo - futurismo.

Del futurismo abbiamo un po' già detto e c'è semmai da sottolineare che a parte le folcloristiche autocertificazioni reiterate per tutto il ventennio per (auto)accreditarsi come l'unica arte di stato del fascismo[85] (e in questo millantare Marinetti raggiungerà vette di vera e propria mitomania, una dimensione onirico-superomistica che però faceva parte del codice genetico futurista), durante tutti gli anni del regime il movimento fondato da Marinetti dovrà costantemente scontare l'insanabile contraddizione della sua concezione individualistica ed anarcoide con un regime che via via che approntava la sua megamacchina totalitaria era animato dal proposito di far sorgere "l'uomo nuovo", un uomo nuovo che avrebbe negato in ragione della cancellazione dell'individualismo e dell'esaltazione dell'uniformità gli slanci vitalistici e nietzschiani del futurismo.

---

[85] Cfr. C. Salaris, *Artecrazia*, cit. Per una storia generale del futurismo, segnaliamo E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Bari, Laterza, 1986.

Il Novecento non era invece certamente un'avanguardia artistica ed incarnava piuttosto, se proprio vogliamo assegnargli una sua artistica ragion d'essere al di là dell'ovvia ed anche antipatica constatazione che esso in realtà fu poco più che un cartello o sindacato d'artisti di diversa provenienza ed ispirazione associati per ottenere benemerenze e commesse nel nuovo clima politico (verso il quale, valga l'avvertenza fatta sopra, la maggioranza dei novecentisti era animata da propositi tutt'altro che ostili: un esempio per tutti, il caso del già futurista, ex squadrista e vignettista del "Popolo d'Italia" Mario Sironi), la voglia d'ordine che, sia in campo politico che artistico, spirava in Italia (e in Europa) dopo la fine della prima guerra mondiale.

Animatrice di questo sodalizio - o sarebbe meglio dire sindacato o gruppo di pressione - era Margherita Sarfatti. Certamente, almeno in teoria, le armi per prevalere sul futurismo non mancavano al Novecento. A parte il legame intimo fra la Sarfatti e Mussolini (un rapporto sentimentale che se fu certamente utile alla Sarfatti nell' accreditarsi di fronte ai suoi sodali artisti, è tutto da provare che abbia giovato di fronte al duce per favorire il movimento, che infatti non riuscì mai a diventare arte di stato; e quanto valore desse infatti Mussolini alle ragioni del cuore ben lo si vede dalla caduta in disgrazia della Sarfatti stessa in seguito alla campagna razziale dell'ultima fase del regime), a favore del Novecento, di fronte ad un regime che si configurava nel corso degli anni sempre più conservatore, avrebbe dovuto giocare il suo programma artistico di richiamo all'ordine che, all'atto pratico, si traduceva in un accentuato figurativismo che accomuna le opere della maggioranza dei novecentisti e quindi in una sua maggiore leggibilità e potenziale possibilità di impiego a livello propagandistico.

Ma Mussolini non prese mai una decisione e Bottai, seppure in contrasto con l'ala dura del partito di ispirazione farinacciana, ripetutamente si pronunciò contro l'ipotesi di un'arte di stato perché a suo parere l'arte fascista era quella che, appunto, riusciva a raggiungere un autentico risultato estetico - anche se per conseguire questo obiettivo doveva ripudiare le più scriteriate esagerazioni avanguardistiche a favore di un maggior senso delle proporzioni ed equilibrio tipico della tradizione artistica italiana, e in queste valutazioni di Bottai è facile leggere una

preferenza per il Novecento - e non quella che astrattamente e retoricamente si proclamava fascista ma alla fine risultava essere solo propaganda.

Mussolini e il suo regime quindi con le mani in mano rispetto al problema dell’arte ? Non proprio, anzi in un certo senso esattamente il contrario. Se il tentativo di realizzare una compiuta megamacchina totalitaria era ancora di là dal venire, il problema del consolidamento della dittatura cesaristica era un compito che non poteva certo aspettare utopici nuovi assetti integralmente totalitari e che doveva essere affrontato nell’immediato. E il risultato di questo stato delle cose fu che a condizione dell’accettazione del nuovo regime illiberale, l’artista poteva godere della più ampia libertà creativa sul piano formale e, rispetto alla condizione socioeconomica spesso misera che lo contraddistingueva nel precedente periodo liberale, esso veniva spesso aiutato e gratificato, nel clima venutosi a creare nel nuovo regime mussoliniano di attenzione - anche se tutt’altro che disinteressata - per l’arte, da numerose commesse provenienti sia dai privati (fra i quali possiamo enumerare molti gerarchi fino a Mussolini stesso, il quale privatamente per l’arte era solito spendere grosse somme) che dal partito o, ancor più direttamente, dallo stato, che nell’arte, come del resto in tutti gli altri settori della vita sindacale e professionale, stava assumendo la forma corporativa.

Certamente, sarebbe esagerato sostenere che l’inquadramento degli artisti in una corporazione professionale non abbia arrecato danni alla ricerca espressiva (è verosimile cioè ipotizzare che un artista inquadrato nella sua corporazione professionale e in attesa di succulente commesse da parte di gerarchi fascisti o dello stato privilegiasse produzioni figurative od addirittura propagandistiche su ricerche formali più astratte avanguardiste e futuriste); quello che però deve essere sottolineato - e che l’evidenza storica sta a dimostrare - è che da numerosi artisti i primi anni del regime mussoliniano furono ricordati come un periodo di libertà (come abbiamo già detto per la maggior parte di costoro non si trattava di nascondere la propria avversione verso il fascismo ma si trattava semmai di avere diritto ai dividendi dello stesso e comunque i condizionamenti politici del regime risultavano ai loro occhi del tutto irrilevanti in confronto alle precedenti costrizioni socioeconomiche che avevano caratterizzato

l'esistenza dell'artista nel vecchio stato liberale) e di una (relativa) prosperità economica.[86]

Se un condizionamento più o meno subliminale in senso figurativo operato dal regime è un'ipotesi che può essere sostanziata oltre che dal "significato" politico-culturale della dittatura mussoliniana anche dalle opinioni di Mussolini stesso , il quale, via via che ci si inoltra nel sua dittatura e ci si appresta a costituire un vero e proprio regime totalitario ispirandosi ad un malinteso senso di romanità imperiale, pronuncerà battute velenose e sprezzanti anche riguardo al figurativismo dei novecentisti (ad esempio a Mussolini risultava del tutto ributtante il figurativismo arcaicizzante e mitologico di Sironi[87] in quanto restituiva una figura umana deformata, del tutto antitetica rispetto al canone di perfezione fisica espresso, per esempio, nella statuaria del Foro Italico), non è un'ipotesi ma una incontestabile evidenza che sotto l'ombra del fascio le espressioni artistiche che volgevano le spalle alla tradizione ebbero modo di esprimersi non diciamo liberamente (avverbio semanticamente molto pesante e che va sempre giustificato anche quando trattiamo di regimi liberaldemocratici) ma intessendo col regime un intenso rapporto dialettico.

Per una dittatura come quella mussoliniana in cui il principale se non unico investimento era sul piano simbolico e non delle effettive realizzazioni materiali (e quando queste venivano poste in essere si veda, per esempio, quota 90, la battaglia del grano, la bonifica delle paludi pontine, il momento simbolico, al di là delle ricadute pratiche, spesso

---

[86] M. S. Stone, *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997, p. 216.

[87] Su Mario Sironi rivalutato, al di là degli schematismi di certo antifascismo di maniera, come il maggiore pittore del ventennio fascista che, proprio in virtù della sua convinta, disinteressata (ed ingenua) adesione al regime, subì, dopo la seconda guerra mondiale, un assurdo ed immeritato ostracismo (e questo a fronte dello scarso apprezzamento che a più riprese gli manifestò Mussolini e dei conseguenti intermittenti appoggi ottenuti dal regime), cfr. E. Braun, *Mario Sironi's Urban Landscapes: The Fusturist/Fascist Nexus*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp. 101-133.

negative, era sempre preponderante), la celebrazione del primo decennale del regime presentava le potenzialità per assurgere ad uno dei momenti topici nella sua edificazione mitopoietica. Un'occasione di "costruzione del mito" che orientò decisamente Mussolini - consapevole del rapporto dialettico fra correnti artistiche modernistiche e fascismo ed altresì anche consapevole che, anche a costo di rischiare esiti propagandistici più incerti e meno controllabili, se si volevano colpire i cuori e le menti dei fruitori dell'evento era necessario ricorrere a soluzioni estetico-espositive decisamente innovative e in linea con le pretese rivoluzionarie del fascismo - verso l'impiego massiccio di architetti ed artisti modernisti. "La mostra - ebbe a dire Mussolini - [deve essere] estremamente moderna… e audace, senza la melanconica raccolta di passati stili decorativi".[88] E così in effetti fu. La mostra del decennale della rivoluzione fascista del 1932 impiegò per la sua realizzazione architetti, pittori e scultori in assoluta prevalenza di ispirazione modernista, a tal punto che l'organo ufficiale del PNF, con evidente orgoglio, li descrisse come "una schiera di artisti dell'avanguardia".[89] La svolta dell'intransigente ed esclusivista accettazione della tronfia romanità archeologica era ormai alle porte ma per l'ultima (e forse anche per la prima) volta il regime volle presentarsi, anziché come una ridicola riedizione di passate e millenarie glorie, come una soluzione di continuità rispetto al passato.

Un'esperienza politica ed estetica come quella del fascismo non poteva pretendere nulla di meno che un' autocelebrazione che impiegasse procedimenti espressivi di stampo avanguardistico. Già all'entrata della mostra della rivoluzione fascista si volle che il visitatore subisse uno shock emotivo. Gli architetti razionalisti Adalberto Libera e Mario De Renzi avevano completamente nascosto la vecchia facciata del Palazzo delle Esposizioni, nel quale si teneva la mostra, e vi avevano sovrapposto una parete metallica davanti alla quale si protendevano quattro giganteschi fasci sempre metallici dell'altezza di 25 metri. Alle due estremità di questo imponente colonnato littorio si ergevano due gigantesche X, ancora rivestite di metallo, dell'altezza di sei metri. Ma se l'entrata doveva costituire un impegnativo biglietto da visita, il coinvolgimento estetico-

---

[88] M. S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1998, p.141.

[89] *Ibidem*.

emotivo generato dalle modalità espositive delle varie sale era assolutamente all'altezza di un così espressivo *incipit*.

La sala del 1922 intendeva simboleggiare la lotta fra il caos e il principio ordinatore e l'arco di tempo rappresentato era dall'inizio del 1922 fino alla marcia su Roma. L'architetto razionalista Giuseppe Terragni aveva tenuto ben presente la lezione del futurismo, movimento al quale egli per altro non aderiva ma da cui nella realizzazione di questa sala trasse evidente ispirazione per l'intimo dinamismo delle soluzioni, con il risultato di un felice compromesso nella dialettica modernismo/astrattismo/figurativismo.[90] Dal punto di vista di un fervente fascista, l'entrata nella sala costituiva indubbiamente un altro shock, ma questo di segno contrario, negativo (almeno inizialmente), rispetto all'ingresso della mostra. Infatti, appese al soffitto, erano state poste autentiche bandiere dei partiti sovversivi ma il momento della speranza e della rinascita era immediatamente suggerito dal fatto che tali simboli erano stati fissati tramite pugnali a significare la definitiva vittoria fascista che sarebbe seguita nell'ottobre. E il messaggio finale della sala del 1922 era veramente quello della riscossa contro le forze sovversive. Una riscossa rappresentata, oltre che dai pugnali che trafiggevano le insegne nemiche, dalla parete diagonale che tagliava la sala che narrava le spedizioni punitive tramite l'esposizione di ritagli di giornali e riviste ed anche di cimeli relativi a quel "glorioso" momento della storia nazionale e del fascismo.

Ma il culmine espressivo della sala del 1922 era la parete denominata *Adunate*. Nella parte inferiore della parete erano rappresentate tre eliche d'aereo la cui immagine era composta dalle foto delle adunate di massa. Il resto della parete era infine ricoperto da una marea di mani in rilievo aperte nel saluto romano, a suggerire che il fascismo (saluto romano) promanava direttamente dal dinamismo delle masse, le eliche d'aereo

---

[90] Su Giuseppe Terragni e la sua rivoluzionaria e tragica lezione modernista, costantemente sospesa fra razionalismo architettonico (creativamente interpretato al di là delle eccessive rigidità architettoniche razionaliste) e gli stilemi fascisti classico-romani imposti dal regime fascista , cfr. T.L. Schumacher, *The Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

composte con le foto delle adunate (la realtà ed anche il giudizio che Mussolini aveva delle masse, lo sappiamo, erano diametralmente opposti ma qui, non a caso, siamo di fronte ad un tipico esempio di arte totalitaria, cioè ad una rappresentazione specularmente rovesciata e simmetricamente antitetica di quella che è la realtà).

Le critiche da parte fascista spesso entusiastiche su questa sala non riuscivano però a celare un elementare quanto imbarazzante dato di fatto. Le influenze dell'avanguardia europea e, in particolare, che la tecnica del fotomontaggio, che era uno dei punti di forza dell'allestimento, era di diretta ispirazione dei futuristi costruttivisti sovietici Melnikov e El Lissitzky e del dadaismo tedesco (dadaismo non certo in odore di fascismo, anche se di un' intima analogia fra avanguardia, tesa alla fusione totale tra vita e atto artistico, e fascismo totalitario, finalizzato all'eliminazione di ogni diaframma fra vita individuale e vita collettiva per edificare la megamacchina totalitaria, abbiamo già detto). Inoltre, la marea di mani aperte nel saluto romano altro non era che una diretta citazione del manifesto elettorale *Lavoratori, tutti devono votare nelle elezioni dei Soviet* del costruttivista Gustav Klutsis per le elezioni sovietiche del 1927.

Mentre il contributo di Terragni alla mostra fu tutto inteso nella costruzione di un'estetica che rappresentasse il dinamismo del fascismo e delle masse ricorrendo ad un simbolismo che traeva dalla modernità artistica i suoi spunti, nelle sale affidate a Sironi, l'espressione di questo dinamismo fu affidato ad una rilettura in chiave futurista ed avanguardista di vecchie e consolidate simbologie. Nella sala della marcia su Roma affidata a Sironi si poteva ammirare un bassorilievo di un'aquila in volo stilizzata affiancato dal tricolore. L'accostamento della bandiera col bassorilievo generava il profilo del fascio, antico/nuovo simbolo politico la cui tradizione promanava direttamente da Roma antica (l'aquila) ma la cui modernità politica, si intendeva affermare, era una diretta emanazione dei più consolidati valori patriottici, la bandiera nazionale.

Il culmine della maestria sironiana fu però raggiunto nella Galleria dei Fasci, un allestimento dove l'artista fascista della prima ora riuscì effettivamente a creare un ambiente totalmente coinvolgente. Siamo qui in presenza di un lungo corridoio scandito da due energiche e massicce file di

fasci. Questo doppio colonnato, che intendeva richiamarsi alla romanità e che aveva assunto come motivo ispiratore il principale simbolo del fascismo, conduceva ad un classicheggiante bassorilievo di un cavallo e del suo cavaliere col braccio destro proteso in avanti. La direzione indicata imperiosamente dal cavaliere era quella che il fascismo aveva impresso all'Italia ed era anche il percorso verso il momento culminante di tutta l'esposizione: l'entrata nella Cappella dei Martiri.

La realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata agli architetti Adalberto Libera ed Antonio Valente. Indubbiamente affidare il *climax* del percorso liturgico della mostra ai due architetti razionalisti fu una scelta rischiosa ma che si dimostrò vincente. Invece di una tradizionale e cimiteriale commemorazione il cui unico risultato non sarebbe stato altro che confermare un inseparabile iato fra i vivi e i morti, Libera e Valente concepirono un ambiente ispirato a criteri minimalisti di assoluta economia e concentrazione simbolica. La Cappella dei Martiri (i caduti, cioè, per la causa fascista) era costituita da una sala circolare la cui parete era ricoperta dalla parola "presente" riscritta senza soluzione di continuità, che veniva riecheggiata non solo visivamente ma anche con un apparato sonoro con voci che senza posa la ripetevano continuamente. Infine, il completamento della frase e soluzione del dramma della Cappella dei Martiri era affidata ad una croce posta al centro della sala sulla quale campeggiava la dicitura "Per la patria immortale". Una crepuscolare illuminazione a luce rossa avvolgeva l'intero ambiente.

Nella Cappella siamo di fronte alla soluzione finale del dramma rappresentato dalla mostra e dal fascismo. Nelle sue varie sale (ne abbiamo descritte solo alcune), il visitatore era stato posto di fronte a simbologie negative cui trionfalmente si contrapponevano i segni del fascismo vincitore (dalla simbologia fascista a vere e proprie "reliquie" squadriste: vennero esposte camicie nere, gagliardetti, armi impiegate dalle squadracce, etc.) ma di fronte al sangue che era stato necessario versare per redimere l'Italia (la luce rossa) siamo di fronte al più profondo disvelamento: il fascismo era basato su un culto di sacrificio e di morte e in cui l'angoscia che questa inevitabilmente suscita doveva annullarsi con il sorgere *hic et nunc* (presente) di una superindividualità collettiva (le voci che ininterrottamente ripetevano presente) che avrebbe trasceso la vita e la morte. In fondo la megamacchina totalitaria che in quegli anni

cominciava ad aumentare i suoi giri, prendeva coscienza di sé e si annunciava con un messaggio che aveva più di un'analogia con quello impiegato dalle avanguardie (e non a caso la realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata a chi era ben a conoscenza dei procedimenti linguistici che potevano veicolare il progetto di un superamento dell'individualità). Solo che nel caso delle avanguardie si trattava di superare il confine fra arte e vita per la creazione della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, mentre nel caso del fascismo si volle creare la megamacchina totalitaria, opera non dell'artista ma del Leviatano che inverava in una politica totale ed in uno stato totalitario questo supremo obiettivo dell'arte delle avanguardie e dove sì sarebbe avvenuto un superamento radicale ed assoluto del vecchio modo di intendere la vita e l'individualità ma in cui questo superamento si sarebbe mostrato non attraverso la trasfigurazione artistica della *Gesamtkunstwerk* ma con la nascita di in una ipostatizzata olistica comunità di tutti coloro (viventi e non) che avevano combattuto e si riconoscevano nell'idea fascista.

Se la dialettica avanguardia/fascismo trovò nella Mostra della rivoluzione fascista il suo momento più alto, il premio Cremona voluto e realizzato dal gerarca Farinacci non si può nemmeno dire che rappresenti il momento più basso, configurandosi semmai come la più assoluta negazione di questa dialettica. Il premio Cremona, la cui prima edizione è del '39, infatti, non fu altro sul piano artistico che l'equivalente della campagna razziale intrapresa nel '38: l'omologazione, cioè, ai dettami provenienti dalla Germania nazista. E come nella Germania nazista si era messa all'indice l' *Entartete Kunst*, "l'arte degenerata" (tutte le avanguardie, che proprio in ragione della loro idiosincrasia verso un piatto figurativismo non potevano assolutamente essere impiegate per un arte propagandistica nazionalsocialista di facile presa sul popolo), così anche Farinacci intendeva dare una sterzata in senso nazista e proporre modelli estetici del tutto assimilabili a quelli allora imposti in Germania. E se la creazione di liste di proscrizione artistiche sul modello nazista era impossibile nella realtà italiana (cosa fare dei futuristi e di Marinetti, ferventi per quanto scomodi sostenitori del regime?, cosa fare dei novecentisti, che per quanto sostenitori di un'estetica di mediazione fra una cosiddetta tradizione italiana e gli impulsi modernisti non erano comunque mai scaduti in un arte piattamente propagandista?, e cosa fare degli architetti razionalisti la cui organicità al regime andava ben al di là della mostra sulla rivoluzione

fascista ma si era dispiegata con momenti più o meno alti lungo tutto il secondo decennio della dittatura mussoliniana fino a giungere - col finale e doloroso compromesso piacentiniano - alla sottomissione alle ragioni di un pseudoclassicismo in chiave imperiale nella progettazione e parziale realizzazione dell' E 42 di Roma?), certamente era possibile imitare pedissequamente i più vieti modelli estetici che dalla Germania ora calavano.

Nella prima edizione del 1939, i partecipanti del premio Cremona si produssero prevalentemente sul tema, indicato dalla commissione, “L'ascolto alla radio di un discorso del Duce”. L'esame dei 123 dipinti prodotti per la mostra rivela uno stile piattamente figurativo con (involontari) tratti naïf . Le donne che ascoltano la radio tengono sovente un bimbo in braccio, gli uomini o sono in camicia nera o si tratta di lavoratori agricoli che ascoltano con un'espressione fra l'assorto e l'estatico (ma verrebbe anche da dire il perplesso, ma forse qui si tratta di un nostro malevolo pregiudizio ideologico), le storiche parole del duce. Di solito in questi dipinti vediamo le figure umane allineate in maniera elementare, il tutto trasmettendo un'impressione di gelida, congelata, rattrappita - ed involontaria - surreale staticità. Per gli scenari che fanno da sfondo a queste disanimate ed esanimi auscultazioni, vengono di solito privilegiati metafisici ed immoti paesi di collina, che vagamente richiamano insediamenti di un indeterminato centro Italia.

Ma il culmine dell'omologazione all'estetica nazista la abbiamo con l'edizione del '41 dove i dipinti furono gremiti da immagini maschili palesemente ispirate alla mitologia razziale ariana, anche se talvolta con risultati a nostro giudizio non proprio all'altezza del modello originale. Vedi, per esempio, il quadro vincitore nella sezione “Gioventù italiana del Littorio”, dove vengono raffigurati un gruppo di giovani di ambo i sessi in attesa di compiere esercizi ginnici. Sulle figure femminili nulla di particolare da rilevare mentre sulle figure maschili, a torso nudo e che dovrebbero trasmettere il senso di una virile muscolarità, si intravvedono, piuttosto, i segni di una sofferta magrezza.[91] Una insinuazione maligna: le restrizioni alimentari del periodo non potevano non imporre un

[91] Il dipinto che rappresenta questa disgraziata e affamata “Gioventù italiana del Littorio” è riprodotto a pagina 186 di M. S. Stone, *The Patron State,* cit.

adattamento rispetto al modello ideale nazista compatibile solo con un apporto calorico pro capite superiore. E questo con tanti saluti alla mitologia dei miglioramenti razziali indotti dalla guerra, cui Mussolini stesso cadde in (auto)inganno e alla retorica della sobrietà (tratto stilistico-retorico fondamentale del regime e che avrebbe dovuto marcare la nuova Italia fascista, contrapposto alla "degenerazione" alimentare e non dei popoli opulenti) e che tanto spazio ebbero nel misero ultimo atto del ventennale regime.[92]

Sarebbe tuttavia un falso storico affermare che col premio Cremona il regime fascista disvelò la sua realtà estetica. In effetti, la megamacchina totalitaria fascista aveva raggiunto il culmine della sua potenza, ma sarebbe meglio dire della sua *hubris*, con le leggi razziali, implicitamente rinnegando - proprio con la sua volontà di automutilarsi e di dannare una quota della comunità nazionale - le sue pretese di totalità. Per quanto riguarda il nostro discorso, il premio Cremona non risulta essere altro che il certificato di morte del contraddittorio rapporto fra arte e potere sviluppatosi nel ventennio. Era quindi inevitabile questo esito materiatosi nel premio Cremona?

Probabilmente si tratta di una domanda mal posta. Come sappiamo i regimi totalitari comportano, assieme ad un estrema rapidità nella decisione, anche una sua estrema imprevedibilità, imprevedibilità che costituisce uno degli strumenti principali per ottenere il dominio senza limiti, *a legibus solutus*, sulla popolazione, il cui intimo consenso può variare nel tempo ma la cui soggezione è comunque garantita dall'imprevedibilità delle decisioni politiche che genera una totale sottomissione davanti ad un potere incontrollabile ed incontrastabile percepito di natura più divina che umana. In questo senso, l'unica certezza che si può avere in un regime totalitario è la totale incertezza del domani, il quale è così nelle mani del numinoso demiurgo di turno al vertice della catena di comando.

---

[92] Sulla stridente contraddizione fra la roboante retorica fascista espressiva di una visione onirico-estetica dell'operato del regime e la triste realtà delle condizioni socioeconomiche dell'Italia del ventennio, cfr. S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.

Per quanto riguarda nello specifico il ventennio, il fascismo italiano nella fase del suo maggior consenso - al contrario del nazismo tedesco, che fu *apertis verbis* un regime che fin dall'inizio decise di eleggere le avanguardie fra i suoi più importanti nemici -[93] pensò che alla costruzione della sua megamacchina totalitaria fosse funzionale una mediazione fra le istanze tradizionalistico-reazionarie con quelle espressioni del mondo culturale ed artistico che si rifacevano alla modernità (vedi l'esempio della mostra del decennale della rivoluzione fascista ma anche l'abile strategia portata avanti da Bottai, tutta tesa all' inclusione di strati sempre più vasti dell'intellettualità italiana). Ma a nostro parere il fatto decisivo è che il fascismo italiano, proprio per la sua pulsione di farsi esso stesso momento estetico totale con caratteristiche di assoluta autoreferenzialità,

---

[93] In realtà, nei primi tempi della presa del potere da parte del nazionalsocialismo, non tutti i gerarchi nazisti condividevano l'opinione di Hitler che l'arte che non era piattamente figurativa fosse arte degenerata. Nel 1933 il ministro dell'informazione e della propaganda popolare Joseph Goebbels cercò di assicurare la sopravvivenza almeno all'espressionismo tedesco che avrebbe dovuto apportare "sangue nuovo" alla "rivoluzione spirituale nazista" (I. Golomstock, *Arte totalitaria*, cit., p. 97). Tuttavia il tentativo di Goebbels e della rivista *Kunst der Nation* (che era stata fondata nel 1933 col patrocinio di Goebbels dagli artisti del gruppo Der Norden con lo scopo di dimostrare che l'espressionismo poteva vantare i suoi quarti di nobiltà ariani) fu un totale fallimento: nel 1935 *Kunst der Nation* venne soppressa e sostituita dalla rivista *Kunst der Dritten Reich*, il cui scopo era fare da megafono in campo artistico alle idee razziste di Rosenberg e del famigerato *Völkischer Beobacther*; infine, a conclusione del processo di estirpazione dalla Germania nazista di ogni forma di arte moderna e d'avanguardia, nel 1937 fu allestita la mostra dell' *Entartete Kunst*, mostra dell'arte degenerata, volta a dimostrare che l'arte moderna qualora non rispettasse i canoni di un piatto figurativismo se non era il frutto di un vile imbroglio commerciale era il risultato, appunto, o dell'operato di razze inferiori o di degenerazione mentale. Per ironia della storia accadde così che anche le opere del nazionalsocialista - e per sua sfortuna espressionista - Emil Nolde furono esposte accanto a quelle dell'antifascista Otto Dix. Sulla distruzione delle avanguardie artistiche nella Germania nazista in un procedimento di "creazione del nemico" del tutto analogo a quello che in scala maggiore fu compiuta sugli ebrei, fondamentali Stephanie Barron, ed., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (Cat. Exh., Los Angeles), Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, 1991 e Frank Whitford, "The Triumph of the Banal. Art in Nazi Germany" in Edward Timms and Peter Collier, eds., *Vision and Blueprints. Avant-Garde Culture and Radical Politics in Early Twentieth Century Europe*, Manchester, Manchester University Press, 1988, pp.252-269.

non poteva che, in ultima istanza, considerarsi come una sorta di prodotto più perfezionato rispetto alla avanguardie futuriste e moderniste, verso le quali poteva redigere provvisori trattati di alleanza ma il cui proposito finale non poteva essere altro se non orchestrare la loro definitiva rimozione dalla scena.

Se questo è il quadro in cui si deve muovere il nostro giudizio sui rapporti fra arte e fascismo, allora il premio Cremona non si presenta che come la circostanza fortuita, nel quadro di un'alleanza totalmente squilibrata dell'Italia fascista con la Germania nazista, per la rottura di un rapporto il cui destino era comunque segnato. Che poi questa rottura sia avvenuta in campo artistico attraverso la ridicola importazione degli stilemi estetici nazisti e, per quanto riguarda il consenso del popolo italiano verso il regime, attraverso la bestiale politica razziale e l'avventuristico precipitarsi nel secondo conflitto mondiale, rappresenta in un certo senso una sorta di "astuzia della storia" che si incaricò *coram populo* di rivestire di ridicolo ed orrore quello che già di per sé si configurava come la catastrofe ultima della civiltà giudaico-cristiana, e cioè la costruzione dell'uomo nuovo, che in verità sarebbe stata proprio una novità, ma di segno totalmente negativo, perché intendeva annichilire - come in nessun'altra esperienza storica prima conosciuta - ogni individualità sotto il segno di una superindividualità collettiva agli ordini del capo supremo.

La storia decretò la fine violenta della metanarrativa fascista e la vittoria della metanarrativa liberaldemocratica assieme a quella totalitaria comunista sovietica. Non sono trascorsi ancora vent'anni che la metanarrativa sovietica è finita, per usare una frustra ma efficace espressione veteromarxista, nella pattumiera (sempre della stessa) storia ma non sembra che in compenso le metanarrative liberaldemocratiche ne abbiano tratto grande giovamento. Al di là dei disastri politico-militari di marca statunitense e dell'incapacità delle democrazie industriali di esportare un minimo di equità e giustizia al di fuori dei propri confini (i quali semmai sono posti sotto assedio dalle ondate migratorie), il male principale che corrode le liberaldemocrazie è che esse, in ragione del radicale fallimento al loro interno nell'assicurare una reale e non virtuale ridistribuzione delle ricchezze prodotte dal sistema capitalistico e nell'esercizio da parte dello stato del monopolio della forza (sempre più risibilmente limitato, quando non direttamente dannoso, nell'assicurare la

sicurezza e la libertà personali, ma anche sempre più selettivo e discriminante: efficace e di pronto uso solo contro la popolazione qualora protesti contro l'iniqua distribuzione delle risorse ma di fatto assente - per collusione, incapacità e per il combinato disposto di questi due fattori - contro i grandi cartelli criminali della droga e delle tratta degli esseri umani), non riescono assolutamente più ad esercitare quella funzione di "creazione di senso" e di "promessa della felicità" per quelle comunità che da queste (e attraverso queste) dovrebbero essere governate. E siccome almeno nelle faccende che riguardano l'uomo, il principio dell' *horror vacui* ha mantenuto la sua piena validità, con la crisi della metanarrativa democratica si fanno ora avanti delle micronarrative che se non contrastate da un rinvigorito - e soprattutto rinnovato - senso di cittadinanza repubblicana rischiano alla fine di provocare il collasso e lo svuotamento politico e valoriale di quelle liberaldemocrazie che poco più di mezzo secolo fa seppero vincere i sistemi totalitari nazifascisti (e che, *per ora*, sopravvivono a quelli comunisti). E in aggiunta alle miriadi delle nuove micronarrative porno-edonistico-irrazionaliste che come fiumi carsici solcano le società opulente - e in maniera del tutto palese e spudorata il suo sistema circolatorio informatico-telematico -, ecco che il Web ci mostra con tutta la sua solare e oscena evidenza estetizzanti proposte di totalitari ritorni di un passato che certamente non era mai del tutto passato ma che attraverso il medium internettiano hanno come subìto una sorta di mutazione in senso ancora più estetizzante (al di là della marcatissima caratterizzazione razzista, quello che colpisce di più delle pagine Web delle organizzazioni fasciste e naziste è sovente una sviluppata sensibilità artistica, che utilizza i linguaggi delle pubblicità commerciali televisive - quando non cita direttamente questi messaggi promozionali -, che similmente impiega i manga giapponesi e che, con operazioni esteticamente raffinatissime, giunge all'impiego di procedimenti espressivi tipici dell'avanguardia e della pop art).

Di fronte a tutto questo, riteniamo che un repubblicanesimo che si faccia carico di superare l'attuale ormai terminale impasse delle odierne liberaldemocrazie in piena fase involutiva postdemocratica[94] non possa

---

[94] Quando nel 2007 scrivevamo queste parole sulla decomposizione delle liberaldemocrazie occidentali fummo da un lato facili profeti, dall'altro eravamo ben lungi dall' immaginare quanto l'involuzione delle democrazie rappresentative in

conclamate postdemocrazie potesse correre velocemente (sul concetto di postdemocrazia, fondamentale Colin Crouch, *Postdemocrazia*, Bari, Laterza, 2003). E, per quanto già nel 2007 la salute della democrazia italiana fosse fra le più problematiche di quelle pur terribilmente in affanno delle altre cosiddette democrazie industriali, non avremmo certo potuto immaginare lo spregevole esito politico del novembre-dicembre 2011 con la nascita del Governo Monti che, al di là dei formalismi procedural-istituzionali che indubbiamente sono stati rispettati nella sua creazione (ricordiamo solo di passaggio che, contrariamente alla vulgata, il fascismo salì al potere legalmente, non potendosi classificare, *de jure,* la marcia su Roma come un vulnus rispetto allo Statuto Albertino), si configura come una violenta ristrutturazione e chirurgica riduzione operata sul corpo della poliarchia che aveva guidato i primi sessant'anni della vita politica dell'Italia postfascista. Detto in altre parole, la conseguenza immediata (ed anche futura) dell'operazione di *body modification* operata sull'establishment italiano attraverso il governo Monti, è stata quella di avere spazzato via e ridicolizzato nel sentimento popolare l'oligarchia politica e avere messo direttamente in mano all'oligarchia economico-finanziaria il governo del paese. Al netto quindi delle ingenuità con cui si esprime il sentimento popolare - ed anche i commenti di molto pseudonotisti politici e/o pseudopolitogi - che afferma che è stato inferto un vulnus alla democrazia perché è divenuto primo ministro "uno che non è stato eletto direttamente dal popolo" (come se l'Italia fosse una repubblica presidenziale anziché parlamentare e non vogliamo a questo punto dilungarci sulla crassa ignoranza della cultura politica italiana sia a livello basso - e ci starebbe pure - che a livello degli opinion leader), quello che il comune sentire ha ben colto - anche se non altrettanto ben espresso -, è che con la fine dell'oligarchia politica - che per quanto male se ne possa dire e pensare è quel ceto che attraverso la sua funzione di intermediazione/rappresentazione/rappresentanza rispetto alle spinte che vengono dalla cosiddetta società civile rende possibile e credibile il mito e l'ideologia della democrazia - in Italia è anche terminata la pur minima possibilità del corpo elettorale di far sentire la sua voce contro i diretti e violenti desiderata dell'economia capitalistica e delle oligarchie che di questa sono espressione. Quando Colin Crouch impiegando il termine postdemocrazia sviluppò brillantemente la sua analisi sul degrado e decomposizione delle possibilità del corpo elettorale di poter far udire e contare, in opposizione alle tecnostrutture capitalistiche, la sua voce nell'ambito delle democrazie industriali, non avrebbe potuto immaginare un *case-study* più paradigmatico di quello che si presenta oggi nell'Italia del governo tecnico Monti: una poliarchia che nel restringersi dei gruppi di potere che ne fanno parte disvela la natura del tutto ideologica e paracosmica dell'odierno moderno concetto di democrazia. (Concetto che poggia sulla speranza di inveramento dell' Hegeliano rapporto servo padrone dove la subordinazione del servo si rovescia perché il padrone diviene a sua volta dominato dal servo che prende sempre più coscienza che il padrone è totalmente dipendente dal lavoro dello stesso: se il capitalismo nella sua fase nascente aveva del tutto negato questa dialettica e le rivoluzioni socialiste e le liberaldemocrazie sono stati tentativi rivoluzionari e/o riformisti di inveramento della

stessa, l'epoca postdemocratica si contraddistingue non tanto per la negazione di questa dialettica ma, addirittura, per la cancellazione della figura del servo e del padrone, in quanto queste due figure implicano almeno un rapporto antropologico di sottomissione mentre la poliarchia postdemocratica, annichilendo il ceto politico ed il suo ruolo di intermediazione/rappresentazione/rappresentanza, degrada il servo unicamente al ruolo di passivo ed inerte deposito di energia lavorativa, in un rapporto molto simile a quello antico della schiavitù ma che, a differenza della schiavitù del mondo classico, al moderno schiavo viene riconosciuta sul piano personale una libertà virtuale di rifiutare dall'essere parassitato dall'oligarchia economico-finanziaria*: la libertà, cioè, di morire di fame*; una situazione che trova la sua plastica rappresentazione letteraria in *Cuore di Tenebra* di Conrad, quando Marlowe si imbatte in inerti masse di uomini accatastate disordinatamente e semplicemente lasciate morire dalla compagnia coloniale perché questa aveva risucchiato tutte le loro energie vitali e non erano più di alcuna utilità: " Forme nere stavano accoccolate, sdraiate, sedute fra gli alberi, appoggiate ai tronchi, attaccate alla terra, visibili a metà e a metà confuse nella luce incerta, in tutti gli atteggiamenti del dolore, dell'abbandono e della disperazione. Un'altra mina esplose seguita da un lieve fremito della terra sotto i piedi. Il lavoro continuava. Il lavoro! E questo era il posto dove alcuni dei lavoratori si erano ritirati per morire. Morivano lentamente - la cosa era chiara. Non erano nemici, non erano criminali, non erano più esseri di questa terra. Erano solo ombre nere, quei negri ridotti così dalle malattie e dalla fame e giacevano confusamente nella penombra verdognola. Portati là da tutti i recessi della costa dietro regolare contratto temporaneo, sperduti in un ambiente che non si confaceva loro, nutriti con cibi inconsueti, essi si erano ammalati, erano divenuti inabili alla fatiche; allora gli era stato concesso di tirarsi in disparte e riposare. Quelle forme di moribondi erano libere come l'aria e quasi altrettanto sottili." [Joseph Conrad, *Cuore di Tenebra*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 34]. Una situazione, quindi, nemmeno di schiavitù ma di puro parassitismo di tipo biologico ma dove, a differenza del capitalismo della prima rivoluzione industriale, viene riconosciuta al servo la libertà di eleggere una oligarchia politica che non detiene però, *de facto*, alcun potere nel porre - o anche solo nel progettare in un lontano utopico futuro - un qualsivoglia rimedio al proprio apparentemente manifesto destino di progressiva soggezione/schiavizzazione e morte biologica e/o sociale: a differenza che nel mondo antico e nel primo capitalismo industriale, oltre il danno, come si dice, anche la - orribile - beffa; una condizione che chiaramente dimostra che per restringere ed annullare gli spazi di potere del popolo e dell'illusione di una *Vita Activa* non è necessario ricorrere alla dittatura e/o ad un sistema totalitario che conculchino direttamente le libertà personali [sul concetto di poliarchia si rimanda ovviamente a Robert Dahl e a tutta la sua bibliografia che omettiamo di citare]. Se il repubblicanesimo che attualmente vuole porsi e proporsi come alternativa al liberalismo saprà indirizzarsi con coraggio verso la problematica dello stato agonico della democrazia nelle cosiddette moderne liberaldemocrazie, darà allora forza e significato alla sua asserzione di volere instaurare la libertà intesa come assenza di

non tener conto dell' immissione del momento estetico nel suo discorso pubblico e questo non tanto per scimmiottare in chiave "politicamente corretta" le liturgie dei fascismi e dei totalitarismi che vollero servirsi dell'arte per edificare la *Gesamtkunstwerk* delle loro megamacchine totalitarie ma per dare sfogo all'insopprimibile bisogno dell'uomo di accedere, sia a livello della sfera privata che di quella pubblica, ad una dimensione estetica, una dimensione estetica che in virtù della sua intima tensione a sintetizzare le varie pulsioni economiche, sociali, etiche e politiche dell'uomo costituisce quella vera e propria "materia oscura" su cui si edificano e mantengono le Repubbliche e le *Res publicae* e la loro "promessa della felicita".

Sotto questo punto di vista, l'insegnamento che promana dal Novecento è uno negativo, l'orrore dei regimi totalitari che vollero servirsi dell'arte per edificare la *Gesamtkunstwerk* della megamacchina totalitaria in seguito alla quale "scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie"[95] - orrore che oggi trova una sua nuova rappresentazione, anche se non dichiaratamente ed ideologicamente omicida come nei fascismi del Novecento, nella disperante attuale fase postdemocratica dominata dal turbocapitalismo finanziario dove "la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura"-[96] e uno positivo, il manifestarsi, anche

---

dominio. Se invece insisterà con sterile accademismo ad esaltare la sua libertà intesa come assenza di dominio contrapposta alla libertà "liberale" intesa come assenza di costrizione ma in un quadro giudicato - con stolido ed irresponsabile ottimismo - anche se non completamente soddisfacente, di consolidata e realizzata democrazia, non solo si condannerà al ruolo di puro gioco accademico di archeologia del pensiero politico ma metterà anche in ridicolo la più che bimillenaria tradizione della filosofia politica occidentale, che di tutto può essere accusata tranne di non aver manifestato costantemente la volontà di puntare con spietato realismo gli occhi sull'essenza del "momento politico" e non sulle sue manifestazioni epifenomeniche).

[95] Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura,* Torino, Einaudi, 1972, p. 22.
[96] Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino , Einaudi, 1966, p. 11.

se sovente in forme regressive e politicamente criminali, dell'insopprimibile bisogno dell'uomo di accedere comunque e ad ogni costo ad una dimensione estetica. La sfida etica e politica del prossimo millennio sarà l'edificazione di *Res publicae* basate e costruite sulla soddisfazione di questa pulsione estetica senza (e per non) ricadere negli orrori totalitari del secolo che ci appena lasciato e per non continuare ad essere illuminati dal sole nero dei postdemocratici orrori dal "cuore di tenebra" del nuovo appena iniziato.[97]

---

[97] Nella sua *Teoria estetica*, Adorno assegna all'arte l'ingrato ruolo di evidenziare la frustrazione che sempre si accompagna all'utopia e, al tempo stesso, l'impossibilità di poterne fare a meno (" poiché per l'arte l'utopia, ciò che ancora non è, è velata di nero, l'arte stessa resta, con tutta la mediazione, ricordo, ricordo del possibile contro il reale che ha soppresso il possibile; resta cioè qualcosa come il risarcimento immaginario di quella catastrofe che è la storia del mondo, resta la libertà che sotto la signoria della necessità non è divenuta reale e di cui è incerto se lo diverrà" [T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p.194]) ed è in quest'ambito di catastrofe storico-cosmica che, riprendendo l'espressione da Stendhal, Adorno definisce l'arte come "promessa della felicità": "L'esperienza estetica è l'esperienza di qualcosa che lo spirito non avrebbe in anticipo né dal mondo né da se stesso; una possibilità, promessa dalla propria impossibilità. L'arte è la promessa della felicità: una promessa che non viene mantenuta" (*Ibidem*). Il presente scritto, pur in debito con la Scuola di Francoforte e con la Teoria critica, assegna però al "momento estetico" un ruolo non solo di disperata segnalazione dell'utopia ma, bensì, anche di vero e proprio "motore" della storia e di mutamento politico-sociale, una possibilità già adombrata, anche se ormai con profonda sfiducia nelle possibilità umane di generare una reale dialettica positiva, in *Dialettica dell'illuminismo*, dove la natura di "materia oscura", magica e primigenia dell'arte viene direttamente collegata con le sue potenzialità di messa in crisi del capitalismo e della sua ideologia borghese: " Col progresso dell'illuminismo solo le opere d'arte genuine hanno potuto sottrarsi alla semplice imitazione di ciò che è già. L'antitesi corrente di arte e scienza, che le separa fra loro come "settori culturali", per renderle entrambe, come tali, amministrabili, le fa trapassare alla fine, proprio nella loro qualità di opposti, in virtù delle loro stesse tendenze, l'una nell'altra. La scienza, nella sua interpretazione neopositivistica, diventa estetismo, sistema di segni assoluti, privo di ogni intenzione che lo trascenda: diventa, insomma, quel "gioco" in cui i matematici hanno fieramente affermato da tempo risolversi la loro attività. Ma l'arte della riproduzione integrale si è votata, fin dalle sue tecniche, alla scienza positivistica. Essa diventa, infatti, mondo ancora una volta, duplicazione ideologica, docile riproduzione. La separazione di segno e immagine è inevitabile. Ma se è ipostatizzata con ingenuo compiacimento, ognuno dei due principi isolati tende alla distribuzione della verità. L'abisso che si è aperto in questa separazione, è stato individuato e trattato dalla filosofia nel rapporto di intuizione e concetto, e a più riprese, ma invano, essa ha

cercato di colmarlo: essa è definita, anzi, proprio da questo tentativo. Per lo più, è vero, essa si è messa dalla parte da cui prende il nome. Platone ha bandito la poesia con lo stesso gesto con cui il positivismo bandisce la dottrina delle idee. Con la sua arte celebrata Omero non ha compiuto riforme pubbliche o private, non ha vinto una guerra o fatto una sola scoperta. Non ci risulta che un folto stuolo di seguaci lo abbia onorato ed amato. L'arte deve ancora provare la sua utilità. L'imitazione è proscritta da lui come dagli ebrei. Ragione e religione mettono al bando il principio della magia. Anche nel distacco dalla realtà, nella rinuncia dell'arte, esso rimane disonorante; chi lo pratica è un vagabondo, un nomade sopravvissuto, che non troverà mai patria fra coloro che sono divenuti stabili. Non si deve più influire sulla natura assimilandosi ad essa, ma bisogna dominarla col lavoro. L'opera d'arte ha ancora in comune con la magia il fatto di istituire un cerchio proprio e in sé concluso, che si sottrae al contesto della realtà profana, e in cui vigono leggi particolari. Come il primo atto del mago nella cerimonia era quello di definire ed isolare, da tutto il mondo circostante, il luogo in cui dovevano agire le forze sacre, così, in ogni opera d'arte, il suo ambito si stacca nettamente dalla realtà. Proprio la rinuncia all'azione esterna, con cui l'arte si separa dalla simpatia magica, ritiene tanto più profondamente l'eredità della magia. Essa mette la pura immagine a contrasto con la realtà fisica, di cui l'immagine riprende e custodisce gli elementi. È nel senso dell'opera d'arte, nell'apparenza estetica, essere ciò a cui dava luogo, nell'incantesimo del primitivo, l'evento nuovo e tremendo: l'apparizione del tutto nel particolare. Nell'opera d'arte si compie ancora una volta lo sdoppiamento per cui la cosa appariva come alcunché di spirituale, come estrinsecazione del *mana*. Ciò costituisce la sua "aura". Come espressione della totalità, l'arte pretende alla dignità dell'assoluto. Ciò indusse, a volte, la filosofia ad assegnarle il primato sulla conoscenza concettuale. L'arte comincia, secondo Schelling, dove il sapere pianta l'uomo in asso. Essa è per lui il 'modello della scienza, e dove è l'arte, la scienza deve ancora arrivare' [*Erster Entwurf eines Systems der Naturphilophie*, parte V, in *Werke*, *Erste Abteilung*, II, p. 623]. La separazione di immagine e segno viene, secondo la sua dottrina, 'interamente abolita da ogni singola rappresentazione artistica' [*Werke, Erste Abteilung*, II, p. 626] . A questa fiducia nell'arte il mondo borghese fu disposto solo di rado. Quando pose dei limiti al sapere, ciò non avvenne, di regola, per far posto all'arte, ma alla fede. Con cui la religiosità militante della nuova età - Torquemada, Lutero, Maometto - ha preteso di conciliare spirito e realtà. Ma la fede è un concetto privativo: si distrugge come la fede, se non espone continuamente il suo contrasto col sapere e la sua concordia con esso. Dovendo fare assegnamento sui limiti del sapere, è limitata anch'essa. Il tentativo della fede, nel protestantesimo, di trovare il principio trascendente della verità, senza il quale non c'è fede, come nella preistoria, direttamente nella parola, e di restituire a questa il suo potere simbolico, è stato pagato con l'obbedienza alla lettera, e non certo alla lettera sacra. Restando sempre legata al sapere, in un rapporto ostile o amichevole, la fede perpetua la separazione nella lotta per superarla: il suo fanatismo è il segno della sua falsità, l'ammissione oggettiva che credere *solo* significa già non credere *più*. La

cattiva coscienza è la sua seconda natura. Nella segreta coscienza del difetto da cui è fatalmente viziata, della contraddizione che le è immanente, di voler fare un mestiere della conciliazione, è il motivo per cui ogni onestà soggettiva dei credenti è sempre stata irascibile e pericolosa. Gli orrori del ferro e del fuoco, controriforma e riforma, non furono gli eccessi, ma la realizzazione del principio della fede. La fede si mostra continuamente dello stesso stampo della storia universale a cui vorrebbe comandare; diventa anzi, nell'epoca moderna, il suo strumento favorito, la sua astuzia particolare. Inarrestabile non è solo l'illuminismo del secolo decimottavo, come è stato riconosciuto da Hegel, ma, come nessuno meglio di lui ha saputo, il movimento stesso del pensiero. Nella conoscenza più infima, come ancora nella più alta, è implicita quella della sua distanza dalla verità, che fa dell'apologeta un mentitore. La paradossia della fede degenera infine nella truffa, nel mito del ventesimo secolo, e la sua irrazionalità in un dispositivo razionale in mano agli assolutamente spregiudicati, che guidano la società verso la barbarie". [Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 26-29]. Quando affermiamo che le Repubbliche e le *Res publicae* sono (e devono essere) ancorate ad una "dimensione estetica" che sta a garanzia di quella "promessa di felicità" senza la quale viene svilito e prostituito il concetto stesso di democrazia, vogliamo assegnare all'utopia un ruolo progressivo che, a nostro parere, può essere possibile solo innervandola del "momento estetico" che, al contrario di un'utopia vissuta regressivamente, agisce *hic et nunc* nel vissuto personale e sociale, rimettendo, insomma, l'utopia "con i piedi per terra" (un momento estetico che però - al contrario che in Adorno - non può essere considerato, quasi come novella città di Dio, solo antagonista della storia, né può privarsi - come erroneamente suggerisce Adorno - della tensione verso la *Gesamtkunstwerk*, snodo costitutivo della natura "sacra" - fondante per Adorno stesso - dell'arte e del suo rapporto dialettico con la dimensione storica, non solo legata alla contemporaneità che vide nascere il termine: "Sotto il verecondo involucro della *cronique scandaleuse* dell'Olimpo si era già sviluppata la dottrina della mescolanza, della pressione e dell'urto degli elementi, che si stabilì ben presto come scienza e ridusse i miti a creazione della fantasia. Con la netta separazione di scienza e poesia la divisione del lavoro, già operata per loro mezzo, si estende al linguaggio. Come segno, la parola passa alla scienza; come suono, come immagine, come parola vera e propria, viene ripartita fra le varie arti, senza che si possa più ripristinare mediante la loro addizione, sinestesia o "arte totale" " [M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p.26]). Un "rovesciamento" dell'utopia che qualora operato in chiave immanentistica è il vettore principe delle spinte antitotalitarie e libertarie, quando invece si traduce in pseudomitologie è la via maestra verso il totalitarismo. Come è del resto dimostrato dai due autori del Novecento che, da sponde avverse, vollero innervare la politica e la filosofia del "momento estetico", contestando "lo stato delle cose" delle moderne democrazie rappresentative. I due autori che diedero il maggiore contributo in questa direzione furono Martin Heidegger ed Hannah Arendt (mentre il maggior avversario di questa linea "estetizzante" fu indubbiamente il giuspubblicista cattolico e fascista

Carl Schmitt, secondo il quale le categorie della politica moderna non sono altro che le categorie teologiche secolarizzate e nella cui teologia politica assume importanza centrale il concetto, di derivazione paolina, di *katechon*, cioè di ritardatore dell'Anticristo, che tradotto nella realtà politica moderna, è tutto quello che si oppone al mondo sorto dall'illuminismo e dalla rivoluzione francese. Come si vede, un'impostazione anti *Vita Activa*, anti estetizzazione della politica e con un'interna insanabile tensione fra la sua esplicita adesione alla politica nazista - denotata da una *Gesamtkunstwerk* totalitaria che necessitava l'estetizzazione della passività delle masse estatiche in adorazione del Führer - ed il suo intimo sentire cattolico-romano per il quale la Chiesa romana - cfr. Carl Schmitt *Cattolicesimo romano e forma politica*, Bologna, Il Mulino, 2010 - è quella istituzione che ha saputo unire le necessarie doti di elasticità e prudenza politica con la capacità di esercitare quell'*auctoritas* che le deriva dal suo ruolo di essere l'unico rappresentante in terra della trascendenza, unito al fatto di essere, su un piano storico mondano, l'erede dell'universalismo dell'impero romano e della tradizione giuridica della Città Eterna. E' ovvio che solo in una organizzazione politico-sociale che sapesse riprendere questi tratti medievali della Chiesa nell'esercizio del potere, il ruolo frenatore del *katechon* poteva essere concepibile ed è altrettanto ovvio che in una società come quella nazista che si presenta, semmai, con i tratti dell'Anticristo in ragione del fatto di non esercitare alcuna prudenza politica e di non riconoscere alcun limite giuridico al suo potere totalitario/estatico/estetizzante, il tentativo di Carl Schmitt di divenire l'ideologo del nuovo ordine nazista, cioè di tramutare l'Anticristo nel suo avversario e opposto *katechon*, fosse destinato al più totale fallimento), ma con esiti diametralmente opposti. Da una parte non solo un appoggio diretto al nazionalsocialismo ma anche, attraverso i nuovi miti della "terra, cielo, uomini, immortali", anche il rincrudimento ed occultamento dell'alienazione capitalistica (mentre in Nietzsche, il precursore e primo architetto del progetto dell' estetizzazione politica e padre nobile delle avanguardie artistiche, il mito del superuomo faceva chiaramente emergere come in un negativo fotografico la volontà di potenza illimitata che anima il sistema capitalista e, proprio per questo giocare a carte scoperte, la dialettica della sua estetizzazione politica comprende sia la tesi fascista che la sua antitesi libertaria, una dialettica esattamente rispecchiata dalle avanguardie storiche, coinvolte, da parte futurista, pesantemente con il fascismo, e su un piano più generale, risucchiate nel mito di una *Gesamtkunstwerk* che troverà il suo cinico interprete sul piano politico con il totalitarismo fascista e comunista), dall'altro, attraverso l'esaltazione di una *Vita Activa*, che secondo la Arendt sarebbe stata una condizione esistenziale realmente vissuta nell' antica polis greca, la faticosa costruzione di un nuovo ideale regolativo della vita pubblica che prendeva radicalmente le distanze da una visione delle liberaldemocrazie vissute solo in chiave contrattualistica e di una libertà vista solo come assenza di costrizione. Un "mito della polis", quello di Hannah Arendt, che, magari con un'operazione filologicamente spericolata ma esteticamente densa e pregnante, precorreva ed interpretava al meglio l'ideale dell'odierno repubblicanesimo della libertà vista come assenza di dominio e

capacità di autoprogettarsi all'interno di una comunità politica fortemente coesa e dinamica (coesa nei suoi obiettivi politici ma non in una esclusivistica protezione del mito delle proprie origini: operazione questa molto cara ai fascismi storici ed oggi anche molto cara, con qualche riverniciatura da parte del neoconservatorismo, ai cosiddetti comunitaristi). Al netto di tutte le mitologie (ci riferiamo, è ovvio, anche a quelle arendtiane ma, soprattutto, a quelle di occultamento della natura sempre più strettamente ferocemente oligarchica - e, *in ultima analisi*, omicida a livello individuale e/o sociale per le grandi masse non capitaliste - dell'attuale fase della poliarchia postdemocratica), è stato questo il percorso critico sull'estetizzazione della politica che alla luce di un rinnovato materialismo dialettico innervato di storicismo assoluto ha ispirato questo prima riflessione neorepubblicana sui rapporti fra arte e totalitarismo e che guiderà i successivi che seguiranno.

Full fadom five thy Father lies,
Of his bones are Corrall made:
Those are pearles that were his eies,
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a Sea-change
Into something rich, & strange:
Sea-Nimphs hourly ring his knell.
ding-dong.
Harke now I heare them, ding-dong, bell.

William Shakespeare, *Ariel's Song* (*The Tempest*, Act 1, Scene 2)

IV COLOQUIO " TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO MUNDO IBEROAMERICANO" - COIMBRA 1, 2, 3 DE OUTUBRO DE 2007

MASSIMO MORIGI

GESAMTKUNSTWERK RES PUBLICA*

***Questa lezione del paper *Aesthetica Fascistica II, Gesamtkunstwerk Res Publica,* presentato nell'ottobre del 2007 a Coimbra, è pienamente giustificata dalla strana combinazione delle sue insufficienze di origine e della sua analisi apparentemente profetica sull'attuale fase turbo-capitalistica, in cui le morenti democrazie si tramutano malignamente in autoritarie e criptofasciste postdemocrazie (come mostrano le ultime vicende politiche italiane col governo Monti e, come, in forma ancora più plastica e drammatica, si vede con la tragedia del popolo greco; un'azione di distruzione, quella verso il popolo greco, che se fosse compiuta *manu militari* da qualche dittatorello non facente parte dell'UE avrebbe immediatamente scatenata una guerra di reazione da parte delle potenze occidentali con successivo giudizio davanti ai tribunali internazionali del dittatorello stesso, mentre, siccome la perdizione del popolo greco è stata decisa per soddisfare gli interessi della Germania e del turbo-capitale finanziario, il tutto viene rubricato dai mezzi di distrazione di massa come una dolorosa vicenda, magari frutto della cecità politica della cancelliera tedesca o della burocrazia europea e non, come dovrebbe essere, se s'impiegasse un minimo di onestà intellettuale, un crimine contro l'umanità portato avanti con mezzi non militari ma economici). Analisi in realtà molto piatta e di buon senso ma che almeno umilmente accettava di essere guidata dai giganti sulle cui spalle ci si era limitati a salire. Ovvio dire che un rinnovato repubblicanesimo che voglia uscire dall'attuale stato di sterile dibattito accademico storico-filologico sulle sue origini ed indicare una via d'uscita dall'attuale stato delle cose poliarchico-postdemocratico a guida turbo-capitalistica di morte della democrazia debba almeno dimostrare eguale umiltà verso tutta la migliore tradizione filosofica e filosofico-politica occidentale di liberazione dell'uomo. E inutile aggiungere che questo rinnovato repubblicanesimo dovrà fare ammenda anche di molte di quelle pecche rappresentate in questo paper. Ma delle quali si omette una pur minima indicazione sia perché la loro scoperta è continua e sempre in evoluzione anche per l'autore stesso e, soprattutto, perché questo continuo cercare e rettificare costituisce forse l'elemento più importante per una reale *Vita Activa*, in cui il perdono che ci viene concesso per le nostre azioni e le sue irreversibili ed imprevedibili conseguenze, questo paper compreso, è l'elemento più importante per poter ogni volta ricominciare, riscrivere le narrazioni e conferire così senso alla vita dello *zoon politikon* e della *polis*; una eterna riscrittura individuale e collettiva che costituisce l'orizzonte della vera azione di liberazione contro i decreti apparentemente inappellabili, ma invece sempre continuamente ridiscussi e rovesciati, di ogni potere autoritario e del destino apparentemente mortale dell'uomo ma invece sicuramente immortale attraverso l'incessante suo agire generatore dei suoi eterni simboli e narrazioni. Questa riscrittura di *Aesthetica Fascistica II* del febbraio 2012 è quindi dedicata all'oggi martire ma immortale popolo greco.**

Salite in autocarro aeropoeti e via che si va finalmente a farsi
benedire dopo tanti striduli fischi di ruote rondini criticomani
lambicchi di ventosi pessimismi
Guasto al motore fermarsi fra Italiani ma voi voi ventenni siete
gli ormai famosi renitenti alla leva dell'Ideale e tengo a dirvi che
spesso si tentò assolvervi accusando l'opprimente pedantismo
di carta bollata burocrazie divieti censure formalismi
meschinerie e passatismi torturatori con cui impantanarono il
ritmo bollente adamantino del vostro volontariato sorgivo a
mezzo il campo di battaglia
Non vi grido arrivederci in Paradiso che lassù vi toccherebbe
ubbidire all'infinito amore purissimo di Dio mentre voi ora
smaniate dal desiderio di comandare un esercito di
ragionamenti e perciò avanti autocarri
Urbanismi officine banche e campi arati andate a scuola a
questi solenni professori di sociologia formiche termiti api
castori

Io non ho nulla da insegnarvi mondo come sono d'ogni
quotidianismo e faro di una aeropoesia fuori tempo spazio
I cimiteri dei grandi Italiani slacciano i loro muretti agresti nella
viltà dello scirocco e danno iraconde scintille crepitano
impazienze di polveriera senza dubbio esploderanno esplodono
morti unghiuti dunque autocarri avanti
Voi pontieristi frenatori del passo calcolato voi becchini
cocciuti nello sforzo di seppellire primavere entusiaste di gloria
ditemi siete soddisfatti d'aver potuto cacciare in fondo fondo al
vostro letamaio ideologico la fragile e deliziosa Italia ferita che
non muore
Autocarri avanti e tu non distrarti raggomitola il tuo corpo
ardito a brandelli che la rapidità crudele vuol sbalestrarti in cielo
prima del tempo
Scoppia un cimitero di grandi Italiani e chiama Fermatevi
fermatevi volantisti italiani aveva bisogno di tritolo ve lo
regaliamo noi ve lo regaliamo noi noi ottimo tritolo estratto dal
midollo dello scheletro
E sia quel che sia la parola ossa si sposi colla parola possa con
la rima vetusta frusti le froge dell'Avvenire accese dai
biondeggianti fieni di un primato
Ci siamo finalmente e si scende in terra quasi santa
Beatitudine scabrosa di colline inferocite sparano
Vibra a lunghe corde tese che i proiettili strimpellano la
voluttuosa prima linea di combattimento ed è una tuonante
cattedrale coricata a implorare Gesù con schianti di petti
lacerati
Saremo siamo le inginocchiate mitragliatrici a canne palpitanti di
Preghiere
Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti
traforati dal veemente oblio eterno

Filippo Tommaso Marinetti, *Quarto d'ora di poesia della "X MAS" (musica di sentimenti)*

"Fiat ars - pereat mundus" , dice il fascismo, e, come Marinetti ammette, vuole la guerra per fornire gratificazione estetica a un modo di percepire che è stato cambiato dalla tecnologia. Questo è evidentemente la conseguenza finale dell'arte per l'arte. L'umanità che nei tempi di Omero era oggetto della contemplazione degli dei olimpici ora lo è per se stessa. La sua autoalienazione ha raggiunto un tale grado che può vivere la sua autodistruzione come un piacere estetico di prim'ordine. Questa è la situazione della politica che il fascismo ha reso estetica. Il comunismo risponde politicizzando l'arte.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

Terminato da Marinetti poche ore prima della morte, avvenuta a Bellagio (Como) il 2 dicembre 1944, il *Quarto d'ora di poesia della "X MAS" (musica di sentimenti)*, ci appare col suo "Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/traforati dal veemente oblio eterno" come l'estremo congedo dalla scena della storia di quella parte del fascismo che aveva creduto nella fine dello stato liberale e nel successivo ventennio come ad un'autentica esperienza rivoluzionaria, una rivoluzione, per intenderci, non sulla falsariga di una "rivoluzione conservatrice" (che invece fu la forma propria e definitiva, con l'aggiunta del totalitarismo, del fascismo) ma bensì decisa a volgere le spalle alla tradizione per proiettarsi verso una lirica modernità. E se in questa modernità "la guerra sola igiene del mondo" rappresentava l'*ubi consistam* della *Weltanschauung* futurista (da questo punto di vista le aspettative verso il fascismo di questa avanguardia politico-letteraria non andarono certo deluse), il *Quarto d'ora di poesia* è anche il segno della consapevolezza dell'inequivocabile fallimento fascista di estetizzare la politica, estetizzazione della politica che fu anche la vera chiave di volta nel "progetto futurista" di collaborazione/osmosi col fascismo giunto al potere. Una collaborazione/osmosi - che poi negli ultimi atti del regime andrà sempre più affievolendosi - che Benjamin, nella parte finale dell'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ha completamente smarrito a favore di una identificazione *tout court* fra futurismo e fascismo[98] (Benjamin qui intese il fascismo solo come momento di pura reazione e non come il contradditorio contenitore politico di tutte le pulsioni antiilluministe e irrazionaliste - perciò pure di sinistra e avanguardiste) e nella quale il *Fiat ars - pereat mundus* non va inteso, contrariamente a quanto Benjamin giudicava, unicamente come il disvelamento delle pulsioni reazionarie del fascismo sotto il segno dell'estetizzazione della politica ma rappresenta anche la teleologia di tutte le avanguardie europee tese a tutto sacrificare pur di giungere alla fusione fra arte e vita (mentre il fascismo non si accontentò di una trasfigurazione artistica ma intendeva annullare la vita e la personalità individuale nel momento politico-totalitario).[99]

---

[98] Sul fallimento del progetto futurista di egemonizzare la cultura fascista e sull'errore di identificare il fascismo politico con le spinte libertarie futuriste, fondamentale C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

Una identificazione fra futurismo e fascismo che, se da un lato, non rende giustizia dell'alterità dei propositi dei futuristi e di Marinetti rispetto al fascismo, dall'altro risulta pure parziale nei riguardi dei rapporti del fascismo con la modernità artistica e letteraria, che non furono limitati solo al futurismo ma che, per oltre il primo decennio del regime, furono dal fascismo attivamente cercati e coltivati, riservando al futurismo il ruolo della pubblica certificazione dell'origine rivoluzionaria del regime, un inizio che, per quanto frutto di una elaborazione mitologica delle origini, faceva certamente gioco nei primi anni di consolidamento della dittatura.

Una dittatura la quale si rese subito conto che se voleva aspirare a durare doveva assolutamente cercare di incanalare nel suo alveo tutte quelle forze intellettuali ed artistico-letterarie che erano state ostili ed estranee allo stato liberale ma che non per questo esprimevano un rifiuto della modernità. In altre parole, Mussolini era ben deciso a non ripetere l'errore che aveva minato alle fondamenta l'Italia giolittiana, l'assoluta indifferenza dello stato verso il momento intellettuale per concentrarsi solo verso quelli che oggi noi chiameremmo i problemi strutturali (lo sviluppo industriale in un quadro interno di libera competizione fra le forze economico-sociali). Il risultato era stato un'assoluta ostilità degli intellettuali verso lo stato liberale, ostilità che sarebbe stata uno dei fattori decisivi per il suo tramonto.

Successore dello stato liberale e fermamente determinato a crearsi un consenso su tutte quelle forze che avevano contribuito alla sua fine (escluse quelle socialiste, ovviamente), i primi anni del regime di Mussolini saranno segnati dal tentativo non tanto di creare uno stato totalitario ma bensì di esercitare verso queste un'egemonia di fatto, intesa in senso gramsciano.

Ecco allora che, per stare nel campo dell'arte, nell'anticamera del dittatore vedremo passare non solo i futuristi (i quali, a buon ragione, potevano vantare il merito di "precursori" del fascismo) ma anche novecentisti,

---

[99] Sulle analogie (e sui rapporti) fra le avanguardie artistiche del Novecento e le pulsioni modernizzanti che furono patrimonio anche del fascismo cfr. A. Hewitt, *Fascist Modernism, Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde,* Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1993.

strapaesani, esponenti della pittura metafisica, astrattisti e via dicendo. E non bisogna pensare che tutto questo affollamento nella suprema stanza del potere fosse il frutto del classico saltare sul carro del vincitore, perché questo carro era stato appunto faticosamente costruito da quella gran parte dell'intellettualità che ora spingeva e faceva a gomitate di fronte al dittatore. Si trattava, in altre parole, non tanto di prostrarsi di fronte al dittatore, ma più semplicemente di andare a reclamare di fronte al proprio superiore (Mussolini) i dividendi della riuscita impresa (la morte dello stato liberale e l'instaurazione della dittatura).

I primi anni della dittatura mussoliniana non potevano quindi che tenere conto di questa sincera (ed allo stesso tempo assai interessata) volontà di condivisione delle sorti del regime. Era pertanto da escludere a breve l'edificazione di uno stato totalitario, il cui risultato immediato non sarebbe stato altro che introdurre all'interno del regime tutte quelle violente e mutualmente contraddittorie volontà di partecipazione che al momento risultavano assai più utili nel loro anarchico ed indisciplinato manifestarsi attraverso una libera e darwinistica competizione di fronte all'autocrate e non ricorrendo ad un loro casermesco inquadramento.

Questo sul piano delle arti significò non solo che inizialmente non era possibile affrontare il problema di un'arte di stato (perché ciò avrebbe comportato scegliere una corrente artistica scontentando tutte le altre) ma anche che, per quanto possibile, tutte le forme artistiche andavano sostenute e sovvenzionate (questo, a scanso di equivoci, purché la libertà di ricerca formale non fosse accompagnata da una eguale libertà contenutistica).

Visto con gli occhi non ottenebrati dalla partigianeria e con l'immeritato distacco che ci viene dal considerare vicende ormai trascorse da molti anni, è evidenza storica che il rinvio della costruzione della megamacchina totalitaria[100] (verso la quale spingevano e la biografia politica del dittatore ed anche le sue più intime pulsioni) a favore di un autoritario mecenatismo di stato non risultò del tutto negativo per l'arte italiana.

---

[100] I. Golomstock, *Arte totalitaria: nell' URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo Editore, 1990.

Dal punto di vista degli artisti, costretti nel vecchio stato liberale ad essere totalmente esposti alle forze del libero mercato e quindi sovente a fare letteralmente la fame, l'essere inquadrati sindacalmente ed essere inseriti nello stato corporativo - potendo così accedere a commesse di stato e/o di partito o comunque usufruire di un contesto relazionale fortemente orientato all'acquisto delle loro opere - costituì in molti casi un drammatico miglioramento nelle condizioni di vita.[101] Ma sarebbe del tutto errato limitarsi a considerare unicamente il miglioramento della vita materiale di molti artisti perché l'incontro/egemonia del regime con l'arte generò - almeno fino a quando non avvenne la sua ultima ed ineluttabile evoluzione nel totalitarismo - esiti che furono sicuramente non banali sul piano espressivo e che racchiudono anche potenzialità euristiche per la comprensione delle odierne società poliarchiche e postdemocratiche, in cui il "momento" dell'estetizzazione non è affatto scomparso ma è stato traslato dallo spazio pubblico al turbocapitalismo finanziario.[102]

Quello che cioè si vuol qui sostenere è che se l'estetizzazione della politica così come fu effettuata dal regime fascista e nella quale l'arte rivestì un ruolo - come vedremo - non secondario fu certamente un'esperienza negativa e che, in ultima istanza, non poteva non evolvere verso il totalitarismo (estrema devianza dell'estetizzazione della politica, che invece che produrre un atto creativo totale, come avrebbero voluto le avanguardie, genera il suo simmetricamente contrario negativo fotografico dell'asservimento allo stato totalitario), certamente l'assenza di un qualsiasi momento estetico nelle cosiddette liberaldemocrazie è altrettanto un fatto negativo, una negatività in cui l'indicazione per una "politicizzazione dell'arte" che secondo Benjamin avrebbe dovuto essere la riserva di caccia esclusiva del socialismo sovietico e di tutti i futuri

[101] M. S. Stone, *The State as Patron: Making Official Culture in Fascist Italy*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1997, p. 216.

[102] Una analogia fra l'attuale fase postdemocratica ed il fascismo che nel 2007 poteva sembrare azzardata e che oggi nel febbraio 2012 per chiunque non voglia cedere a schiocchi paracosmi può sembrare addirittura banale. Per un'analisi più approfondita dell'intima costituzione autoritaria e, in ultima analisi, fascista della postdemocrazia poliarchica a guida turbo-capitalistica delle cosiddette democrazie occidentali, si rimanda volentieri all'analisi già svolta in *Æsthetica Fascistica I.*

regimi che a questo si sarebbero ispirati (mentre più propriamente una vera "politicizzazione dell'arte" fa parte di una dialettica intrinsecamente libertaria e di eversione di ogni forma di totalitarismo), non può essere certo considerata una risposta non fosse altro perché le rivoluzioni rosse hanno prodotto, al di là della non secondaria conseguenza dell'eliminazione di ogni forma di libertà pubblica e privata, una accentuazione del momento auratico, accentuazione che storicamente si è manifestata non attraverso creazioni artistiche ma attraverso la sacralizzazione del potere politico (mentre oggi in "liberaldemocrazia" si assiste alla sacralizzazione del momento finanziario).[103]

---

103 Se è di tutta evidenza che nelle liberaldemocrazie si è assistito progressivamente alla totale scomparsa di una estetizzazione della politica e della sfera pubblica genericamente intesa, è altrettanto fuor di dubbio che la maniacale e parossistica prevalenza della finanza (non dell'economia perché la vita dei produttori e le condizioni di produzione sono da un lato cadute - tranne pochissime eccezioni - nel più completo discredito, trascuratezza e sciatteria nel pubblico dibattito e nell'insignificanza anche dal punto di vista *effettuale* - e non solo della sua rappresentazione simbolica e culturale nella discussione pubblica - del capitale prodotto perché l'economia reale genera oggi solo 1/6 del valore rispetto a quello puramente finanziario) sulla politica e sulle attività direttamente produttive, configura, *de facto*, una estetizzazione e/o sacralizzazione della stessa. Questa ha raggiunto livelli così sfacciati, impudenti e volgari da chiedersi cosa ci stia a fare una democrazia se non a certificare stancamente e burocraticamente l'ineluttabile dittatura (e sacralizzazione veramente, questa sì, auratica) della finanza. A meno di non voler soggiacere a questo nuovo Moloch finanziario, si impone quindi una totale conversione ad U culturale - e politica - da parte della sinistra (ma sarebbe ancor meglio dire, si impone una vera e propria *rifondazione politica*), un radicale *revirement* che sappia auraticamente unire in sintesi dialettica il momento economico-produtivo con un rinnovato senso arendtiano della *Vita Activa*. In altre parole, stiamo parlando di un repubblicanesimo che sappia far tesoro del magistero e dei tesori - al momento scioccamente e vilmente perduti - di Karl Marx e di Hannah Arendt, che sappia operare una sintesi "poietica" fra l'*homo laborans/faber* e lo *zoon politikon*. Solo attraverso questa prospettiva di riappropiazione/esproprio auratico ai danni del capitale finanziario turbo-capitalitistico e di *ri-estetizzazione* dei reali momenti produttivi della società (siano questi di natura prettamente materiale come nell'economia o di natura simbolica come nella cultura e nella politica), potremo dire di avere veramente messo una prima pietra per l'edificazione di un autentico repubblicanesimo che non si limiti a rimirare con occhio archeologico le sue passate glorie del mondo classico o dell'inizio dell'epoca moderna (benissimo Machiavelli ma c'è stato "anche" Marx, anzi Marx non sarebbe comprensibile senza Machiavelli e la tradizione della filosofia politica naturalistica iniziata con Aristotele e

La mostra del decennale della rivoluzione fascista del 1932 rappresenta forse il culmine di quei momenti espressivo-estetici di alto valore e di sacralizzazione del potere fascista.[104] Per l'allestimento della mostra, assumendo una decisione assai rischiosa ma che alla fine si rivelò vincente, Mussolini decise che era necessario ricorrere anche al linguaggio delle avanguardie artistiche, il solo in grado di garantire una partecipazione intensa, emotiva e coinvolgente all'evento. L'organo ufficiale del partito vantò l'impiego di una "schiera di artisti dell'avanguardia" e la mostra come disse Mussolini fu "estremamente moderna e … audace, senza la malinconica raccolta di passati stili decorativi."[105] Un'audacia che ancor prima di entrare, doveva essere percepita dal visitatore attraverso la rinnovata facciata del Palazzo delle esposizioni di Roma dove si teneva la mostra. Gli architetti razionalisti Adalberto Libera e Mario De Renzi vollero infatti che la vecchia facciata del palazzo fosse interamente nascosta da una immensa parete metallica e che questa fosse frontalmente ritmata da quattro giganteschi fasci di venticinque metri di altezza sempre metallici e che ai due estremi della stessa fossero poste due imponenti X , ancora metalliche ed alte sei metri.

Si trattava di un assolutamente impegnativo *incipit* ma i momenti espositivi che sarebbero seguiti a questo shock estetico-emotivo si sarebbero mostrati assolutamente all'altezza di quanto esibito all'entrata. La sala del 1922 voleva simboleggiare la lotta fra il caos e il principio ordinatore rappresentato dal fascismo e l'architetto razionalista Giuseppe Terragni, cui era stata affidata la realizzazione di questa sala, pur non essendo un futurista, ne tenne ben presente la lezione nell'intimo dinamismo delle soluzioni adottate che rappresentavano un felice compromesso nella dialettica astrattismo/figurativismo. L'entrata alla sala

---

proseguita nell'evo moderno da Machiavelli trova la sua massima e più compiuta espressione nel rivoluzionario e filosofo di Treviri) e che affronti con coraggio e con creatività quelle tradizioni politiche di liberazione dell'uomo che una piatta e sciocca esegesi neorepubblicana vorrebbe ancora tenere artificiosamente lontane da sè .

[104] M. S. Stone, *The Patron State. Culture & Politics in Fascist Italy*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1998, pp. 129-176.

[105] *Ibidem*, p. 141.

era stata volutamente intesa per ingenerare un fortissimo shock negativo al visitatore fervente fascista. La prima cosa che questi doveva infatti notare erano autentici vessilli e bandiere dei dissolti partiti sovversivi. Ma l'angoscia così suscitata veniva immediatamente dissipata dall'immediata osservazione che questi simboli sovversivi stavano appesi al soffitto in virtù di fascistissimi pugnali dai quali erano trafitti.

Il culmine espressivo della sala del 1922 era però la parete denominata *Adunate*. Nella parte inferiore della parete erano rappresentate tre eliche d'aereo la cui immagine era composta dalle foto delle adunate di massa. Il resto della parete era infine ricoperto da una marea di mani in rilievo aperte nel saluto romano, a suggerire che il fascismo (saluto romano) promanava direttamente dal dinamismo delle masse, le eliche d'aereo composte con le foto delle adunate (la realtà ed anche il giudizio che Mussolini aveva delle masse, lo sappiamo, era diametralmente opposto ma qui non a caso siamo di fronte ad un tipico caso di arte totalitaria, cioè ad una rappresentazione esattamente opposta a quella che è la realtà).

Le critiche da parte fascista spesso entusiastiche a questa sala non riuscivano però a celare un elementare quanto imbarazzante dato di fatto. Le influenze dell'avanguardia europea e, in particolare, che la tecnica del fotomontaggio, che era uno dei punti di forza della sala, era di diretta ispirazione dei futuristi-costruttivisti sovietici Melnikov e El Lissitzky e del dadaismo tedesco (dadaismo non certo in odore di fascismo). Inoltre, la marea di mani aperte nel saluto romano altro non era che una diretta citazione del manifesto elettorale *Lavoratori, tutti devono votare nelle elezioni dei Soviet* del costruttivista Gustav Klutsis per le elezioni sovietiche del 1927.

Mentre il contributo di Terragni[106] alla mostra fu tutto inteso nella costruzione di un'estetica che rappresentasse il dinamismo del fascismo e delle masse ricorrendo ad un simbolismo che traeva dalla modernità artistica i suoi spunti, nelle sale affidate a Sironi,[107] l'espressione di questo

---

[106] Sull'innovativo (ed utopico) linguaggio architettonico di Giuseppe Terragni, disperatamente proteso a conciliare la lezione modernista con gli stilemi fascisti classico-romani, cfr. T. L. Schumacher, *The Danteum: Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism*, New York, Princeton Architectural Press, 1993.

dinamismo fu affidato ad una rilettura in chiave futurista ed avanguardista di vecchie e consolidate simbologie. Nella sala della marcia su Roma affidata a Sironi si poteva ammirare un bassorilievo di un'aquila in volo stilizzata affiancato dal tricolore. L'accostamento della bandiera col bassorilievo generava il profilo del fascio, antico/nuovo simbolo politico la cui tradizione promanava direttamente da Roma antica (l'aquila) ma la cui modernità politica, si intendeva suggerire, era una diretta emanazione dei più consolidati valori patriottici, la bandiera nazionale.

Il culmine della maestria sironiana fu però raggiunto nella Galleria dei Fasci, un allestimento dove l'artista fascista della prima ora riuscì effettivamente a creare un ambiente totalmente coinvolgente. Siamo qui in presenza di un lungo corridoio scandito da due energiche e massicce file di fasci. Questo doppio colonnato, che intendeva richiamarsi alla romanità e che aveva assunto come motivo ispiratore il principale simbolo del fascismo, conduceva ad un classicheggiante bassorilievo di un cavallo e del suo cavaliere col braccio destro proteso in avanti. La direzione indicata dal cavaliere era quella che il fascismo aveva impresso all'Italia ed era anche il percorso verso il momento culminante di tutta l'esposizione: l'entrata nella Cappella dei Martiri.

La realizzazione della Cappella dei Martiri fu affidata agli architetti Adalberto Libera ed Antonio Valente. Indubbiamente affidare il *climax* del percorso liturgico della mostra ai due architetti razionalisti fu una scelta rischiosa ma che si dimostrò vincente. Invece di una tradizionale e cimiteriale commemorazione il cui unico risultato non sarebbe stato altro che confermare un inseparabile iato fra i vivi e i morti, Libera e Valente concepirono un ambiente ispirato a criteri minimalisti e di assoluta economia e concentrazione simbolica. La Cappella dei Martiri (i caduti, cioè per la causa fascista) era costituita da una sala circolare la cui parete era ricoperta dalla parola "presente" ripetuta senza soluzione di continuità.

---

[107] Su Mario Sironi inteso non come massimo rappresentante di una presunta pittura fascista ma, più correttamente, come il maggiore pittore del ventennio fascista che, proprio in virtù della sua convinta e disinteressata adesione al regime, subì, dopo la seconda guerra mondiale, un assurdo ed immeritato ostracismo (e questo a fronte dello scarso apprezzamento che a più riprese gli manifestò Mussolini e dei conseguenti intermittenti appoggi ottenuti dal regime), cfr. E. Braun, *Mario Sironi's Urban Landscapes: The Fusturist/Fascist Nexus*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., pp. 101-133.

A risposta di questa parola scritta all'infinito, al centro della sala era posta una croce con la dicitura "Per la patria immortale". Mentre spettralmente la sala continuamente riecheggiava di voci registrate che senza posa ripetevano "presente", una crepuscolare illuminazione a luce rossa avvolgeva l'intero ambiente.

Nella cappella siamo di fronte alla soluzione finale del dramma rappresentato dalla mostra e dal fascismo. Nelle sue varie sale (ne abbiamo descritte solo alcune), il visitatore era stato posto di fronte a simbologie negative cui trionfalmente si contrapponevano i segni del fascismo vincitore (dalla rappresentazione della simbologia fascista all'esibizione di vere e proprie "reliquie" squadriste: vennero mostrate camicie nere, gagliardetti, armi adoperate dalla squadracce, etc, e con modalità espositive aperte: i "sacri" reperti erano anche materialmente alla portata del contatto fisico del visitatore non ricorrendo mai alla soluzione di rinchiuderli in teche trasparenti e questo favoriva immensamente l'immedesimazione con gli eventi rappresentati) ma di fronte al sangue che era stato necessario versare per redimere l'Italia (la luce rossa) siamo di fronte al più profondo disvelamento: il fascismo culto di sacrificio e di morte e in cui l'angoscia che questa suscita si annulla con il sorgere qui ed ora ("presente") di una superindividualità collettiva ("presente" ripetuto senza soluzione di continuità) che trascende la vita e la morte. In fondo, la megamacchina totalitaria che in quegli anni cominciava ad aumentare i suoi giri, prendeva coscienza di sé e si annunciava con un messaggio che aveva più di un'analogia con quello portato avanti dalle avanguardie (e non a caso la realizzazione della Cappella dei martiri fu affidata a chi era ben a conoscenza dei procedimenti linguistici che potevano veicolare il progetto di un superamento dell'individualità). Solo che nel caso delle avanguardie si trattava di superare il confine fra arte e vita per la creazione della *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale, mentre nel caso del fascismo si volle creare la megamacchina totalitaria, una vera e propria *Gesamtkunstwerk* pubblica, dove sì sarebbe avvenuto un superamento *ab imis* del vecchio modo di intendere la vita e l'individualità ma questo superamento si sarebbe mostrato non attraverso una trasfigurazione artistica totale ma con la nascita di in una ipostatica ed olistica comunità di tutti coloro (viventi e non) che avevano combattuto e si riconoscevano nell'idea fascista.

I primi anni Trenta rappresentano, in effetti, l'inizio di una vera e propria luna di miele del fascismo con le opinioni pubbliche dei paesi industrializzati ed anche le élite culturali ed artistiche estere cominciavano a guardare con crescente simpatia all'esperimento "rivoluzionario" fascista. Di fronte ad un capitalismo selvaggio che dopo la crisi del '29 aveva dimostrato solo di saper unire al massimo della spietatezza sul destino del proletariato anche il massimo di inefficienza economica dilapidando a vantaggio di nessuno immensi patrimoni e di fronte ad un socialismo sovietico che agli osservatori più avvertiti e smaliziati già si profilava come un pauroso balzo all'indietro per la civiltà umana, era forse possibile una terza via? e forse questa speranza di fuoruscita dalle strette di una modernità sempre più disperante e soffocante poteva essere costituita dal fascismo italiano e dalla sua estetizzazione dello spazio pubblico che sembrava fornire una apparente percorribile via d'uscita, non comunista, dalle contraddizioni del sistema capitalista?[108] In

[108] Mentre in un sistema capitalistico a struttura politica di democrazia rappresentativa, la pulsione estetizzante viene, *de facto*, deviata sul sistema capitalistico sacralizzando e dotando così di un' aura sacra i vari processi di moltiplicazione del capitale, tendenza che raggiunge il suo parossismo nell'odierna poliarchia postdemocratica a guida turbo-capitalismo finanziario, nei regimi totalitari del Novecento, rossi o neri è indifferente, è lo spazio pubblico ad essere investito da questa forza. Il problema è che per i regimi totalitari lo "spazio pubblico" è inteso unicamente come una pura astrazione geometrica che può - anzi deve - essere riempito da "uomini senza qualità" da manovrare in una vuota piazza d'armi e non uno "spazio politico", che è luogo non di astratta geometria euclidea per i meccanici ed irrigiditi movimenti delle sfilate militari ma un vitale e sempre mutevole "spazio di possibilità" per la *comparsa al mondo* (o, sarebbe meglio dire, per la *comparsa del mondo*) di rappresentazioni ed elaborazioni simboliche e culturali e che contempla, come condizione imprescindibile per la sua esistenza, l'esperire da parte dell'uomo una reale condizione di *Vita Activa* ed un reale senso di *empowerment*. Quindi se l'attuale sistema turbo-capitalistico è volto allo svuotamento ed eviscerамento totale della democrazia, violentemente sospingendosi alla sacralizzazione e/o estetizzazione dei suoi meccanismi moltiplicatori - e i totalitarismi sempre intesero un spazio pubblico sì estetizzato ma definito in senso puramente geometrico e riempito da surreali soldatini di piombo e raccapriccianti feticci di marionette antropomorfe di uomini "senza qualità" -, il problema che si oggi si pone per la democrazia, o meglio, per un *Res Pvblica* autenticamente politica, non è tanto rifiutare il momento estetizzante e/o sacro-auratico come una sorta di detrito alieno da una moderna concezione della politica (mentre in realtà questa dimensione viene sempre potentemente esperita da chi detiene le leve del potere reale) ma di riannetterlo con consapevolezza rivoluzionaria come l'elemento fondante del suo patto fondativo.

molti allora, e non solo in Italia, lo pensarono; molti che vengono oggi - e giustamente - indicati come capisaldi della cultura democratica ed eredi nel Novecento dell'illuminismo non vollero certo convertirsi alla "luminosa" idea che si irradiava dall'Italia ma ritennero che almeno fosse saggio mantenere aperte con questo fenomeno politico - proficue, e non solo sul piano personale - linee di contatto e comunicazione. E non intendiamo qui riferirci alla disgraziatissima vicenda di Ezra Pound (la cui incomprensione della natura vera del fascismo fu pari solo a quella di Marinetti e che continua *post mortem* a pesare come un macigno: nei confronti dei suoi denigratori, dai quali è visto come l'archetipo del pensiero reazionario moderno, e da parte dei suoi odierni sostenitori, le destre estreme e razziste, che accettano appunto con gioia questo stereotipo) e nemmeno ad un Waldemar George, il quale pur partendo da posizioni moderniste, nel 1928 in una monografia sul pittore Filippo de Pisis, era arrivato ad affermare che "l'Italia ha creato una ideologia. Contro l'imperialismo del pensiero francese che domina l'universo nel campo dell'arte, Roma oggi proclama un'opposta ed autentica estetica italiana. Questa esasperazione dell'idea nazionale, questo conscio ed appassionato sentimento etnico, questo attaccamento alle origini, può generale una vitale, pulsante ed attiva forma di espressione? Io fortemente lo credo. Il fervore ha sempre offerto un terreno favorevole per il fiorire dei movimenti artistici."[109] Intendiamo, ancor più significativamente,

---

Benjamin vedeva la via d'uscita alle contraddizioni dell'autodistruttiva estetizzazione della politica fascista nella politicizzazione dell'estetica che a suo giudizio veniva portata avanti nell'Unione Sovietica. In realtà sia i regimi fascisti che quelli comunisti hanno estetizzato la politica attraverso il processo di politicizzazione dell'estetica, non nel senso però che l'estetica è uno dei momenti fondanti della politica ma che la politica se ne serve come di una ubbidiente schiava (e in questo senso sono molte le similitudini con l'attuale fase turbo-capitalistica). In realtà la via d'uscita da questo stato delle cose rimane ancora la benjaminiana "politicizzazione dell'estetica", che se intesa dialetticamente significa sia che il momento estetico diventa il *dominus* della politica e che la politica contemporaneamente *ri-torna* al momento auratico della produzione materiale e simbolica con questo fondendosi, una dimensione estetico/auratica rimessa così "con i piedi per terra" e che è la speculare antitesi alle estetizzazioni autoritario-totalitarie e a quelle turbo-capitalistiche.

[109] M. Affron, *Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism*, in M. Affron, M. Antliff (eds), *Fascist Visions*, cit., p.185.

volgerci verso un' icona democratica e progressiva del secolo che si è appena congedato, a Charles Edouard Jeanneret, meglio noto come Le Corbusier, che sul numero 2 di "Stile Futurista" dell'agosto 1934, nell'articolo *L'esprit romain et l'estétique de la machine*, affermava : " Io comprendo molto bene che, per quanto riguarda l'architettura e l'urbanistica, la questione è, in Italia, posta sotto il segno "Romano". "Romano" significa intraprendere, amministrare, ordinare. […] Lo spettacolo attuale dell'Italia, lo stato della sua potenza spirituale, annunciano il fiorire imminente dello spirito moderno. Il suo splendore, in ragione della sua purezza e forza, farà luce sulle strade rese confuse dai vili e dai profittatori. E questo significherà un magnifico entusiasmo nella gioventù del paese, la quale, piena d'ardore, schiuderà l'aurora di una civiltà macchinista. […] Fare il viso del paese. Farlo bello. Farlo coraggiosamente."[110]

Si tratta di parole molto impegnative, che se difficilmente potrebbero essere rubricate unicamente come un giudizio positivo riservato solo alle realizzazioni estetico-urbanistiche del regime (era un giudizio globalmente positivo sull'operato del fascismo, un apprezzamento che in parte è da ritenersi sincero e, in parte, è da considerare tributario della speranza di Le Corbusier di poter contribuire professionalmente all'edificazione delle nuove città rurali che si stava compiendo in quegli anni soprattutto nell'agro pontino), sono per altro rivelatrici che la collaborazione/egemonia del regime con il mondo dell'arte (nello specifico con gli architetti modernisti alla Terragni o alla Libera o più conservatori e classicisti come Marcello Piacentini) aveva dimostrato una fortissima efficacia propagandistica all'estero come in Italia.

---

[110] E sempre sotto il segno romano può essere interpretato il seguente giudizio di Le Corbusier sulla neoedificata città pontina di Sabaudia, che in effetti può essere considerata il miglior successo della politica fascista di edificazione di nuove "città"(le virgolette sono d'obbligo perché, in realtà, non furono edificate città ma, per essere più precisi, grossi villaggi rurali): " Un dolce poema, forse un poco romantico, segno evidente d'amore" (cit. da M. Sernini, *Ancora sull'urbanistica del periodo fascista*, in G. Ernesti (a cura di), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Roma, Edizioni Lavoro, 1988, p.227). Sui "segni romani" cui Le Corbusier, comunque, non fu mai indifferente e sul suo rapporto col fascismo, argomento fino a non molto tempo fa tenuto debitamente "coperto", cfr. M. McLeod, *Urbanism and Utopia: Le Corbusier from Regional Sindacalism to Vichy*, tesi di dottorato, Princeton, 1985.

E che non solo di propaganda nel senso classico e riduttivo della parola si trattasse, viene storicamente evidenziato da due incontrovertibili dati di fatto. Primo. Dopo una iniziale fase di mera presa di possesso e controllo delle istituzioni culturali ed artistiche, periodo in cui il regime si disinteressò sostanzialmente di instaurare un rapporto organico con le correnti artistico-letterarie italiane, assistiamo successivamente al progressivo formarsi di un vero e proprio atteggiamento mecenatesco del regime, il quale pur non arrivando ancora a formulare una dottrina ufficiale per una vera e propria arte di stato (a rigore non vi si arriverà mai), attraverso la bocca dei suoi principali esponenti (nel caso in specie Mussolini e Bottai), pur affermando (e realmente permettendo) la più ampia libertà e possibilità di espressione formale, cercherà di far leva sullo strumento della commissione e degli incarichi per indirizzare gli artisti verso le soluzioni che di volta riteneva più opportune. Siamo quindi di fronte ad un atteggiamento totalmente eclettico da parte di Mussolini e del suo regime, che se, come nel caso della mostra del decennale della rivoluzione fascista, portando alla collaborazione/sovrapposizione fra le espressioni più moderne del modernismo architettonico di Libera e Terragni con le migliori e più aperte istanze novecentiste-tradizionaliste (Sironi), diede alla luce un evento estetico di assoluta rilevanza anche internazionale, in altre assai meno felici circostanze, come nel caso dell'edificazione delle città pontine, accanto a risultati di buon rilievo, vedi Sabaudia, originò veri e propri disastri urbanistici, ridicole sovrapposizioni fra la retorica antiurbanistica della ruralità e quella dell'allora incipiente romanità.[111]

Secondo. Al di là degli insuccessi o dei disastri, l'eclettico mecenatismo di stato di questi primi anni Trenta non risultò mai una cappa soffocante per le ricerche formali. Nelle varie esposizioni, provinciali, regionali fino a giungere alla prestigiosa Biennale di Venezia, accanto a pittori novecentisti esponevano futuristi, espressionisti fino a giungere agli assolutamente ostici (certamente così apparivano agli occhi del regime) e

[111] Per i fasti e i nefasti dell'edificazione delle nuove "città" volute dal regime, cfr. R. Mariani, *Fascismo e "città nuove"*, Milano, Feltrinelli, 1976; L. Nuti, R. Martinelli, *Le città di strapaese. La politica di "fondazione" nel ventennio*, Milano, Franco Angeli, 1981 e G. Iuffrida, *Territorio e città nell'Italia fascista. Un caso di sintesi: la Piana di S. Eufemia*, Bari, Laterza, 1992.

figurativamente idiosincratici astrattisti. E se vi erano artisti, fra i meno dotati e affermati, comunque, che per compiacere i desiderata del regime si producevano in opere di pura oleografia propagandistica (vedi per es. l'*Incipit novus ordo* vincitore della biennale di Venezia del 1930 nella sezione a tema sponsorizzata direttamente dal partito fascista, una piatta allegoria pittorica di Arnaldo Carpanetti dove le quadrate schiere fasciste sbaragliano una scomposta marmaglia sovversiva - e dove però per eterogenesi dei fini la marmaglia sbaragliata dai fascisti risulta più interessante ed umanamente ricca delle quadrate schiere), vi erano anche dei Mario Sironi che, sempre alla Biennale di Venezia del 1930, presenterà *Pascolo*, dipinto sicuramente pervaso di intenso lirismo ma che non risparmiò all'artista fascista per antonomasia gli stizziti commenti di Mussolini che non gradiva assolutamente le deformazioni anatomiche sulla figura umana operate di solito da Sironi e particolarmente evidenti nell'opera in questione. Per non citare i soliti futuristi che non contenti dei buffi ed inquietanti automi di Fortunato Depero (sempre alieni alla mentalità di Mussolini, che sul futurismo, per soprammercato, per ragioni di opportunità politica era costretto a tacere e quando ne parlava non poteva far altro che elogiarlo) o delle "stravaganze" delle aeropitture (si veda *Aeroarmonie* del futurista Osvaldo Peruzzi, presentata alla Biennale di Venezia del 1934 nel salone appositamente dedicato agli aeropittori futuristi), arrivano nella rappresentazione del duce ad involontari effetti caricaturali, come in *DUX* di Ernesto Michahelles, detto Thayhat, una sorta di busto in ferro e acciaio dove il viso di Mussolini subisce una così profonda stilizzazione da perdere qualsiasi tratto umano e finisce coll'assomigliare ad un elmo corinzio (ed il comico fu che Mussolini dichiarò - e ci piacerebbe veramente sapere se sinceramente o no ma quando si trattava di futuristi il duce era sempre molto diplomatico - "questo è Mussolini come piace a Mussolini") o come nella *Sintesi plastica del Duce* del futurista Prampolini, ritratto dove la comicità è assolutamente voluta (anche se ovviamente non derisoria) e dove la rappresentazione stereotipizzata del volto di Mussolini è ottenuta, come in una sorta di Arcimboldo cubista, tramite l'accostamento, anziché di elementi naturali, di piani geometrici; per finire con il veramente al di là del bene e del male *L'impero balza dalla testa del Duce* di Ferruccio Vecchi, dove sul capo di un Mussolini dall'aspetto tanto feroce e deformato da sembrare una testa imbalsamata di cinghiale da appendere al

muro, si erge un altro Mussolini, nudo a figura intera con muscolatura da culturista, che brandisce un fascio littorio e una spada.[112]

Di fatto, in nessun altro regime del periodo, fosse questo tendenzialmente autoritario o totalitario o democratico, le arti figurative e plastiche (non parliamo della letteratura, è evidente, perché la parola, è ovvio, necessitò sin dall'inizio della dittatura di un regime "particolare" di tutt'altro segno) furono finanziate ed anche lasciate (relativamente) libere come accadde nei primi anni Trenta sotto il regime fascista. Ma quello che poteva costituire un *unicum* della storia del Novecento, cioè un regime dittatoriale e reazionario nella sfera delle politiche pubbliche che però in fatto di arte si tramuta in munifico ed anche amante della libertà espressiva, si rivelò in brevissimo tempo una amara illusione.

Note sono le ragioni che portarono a questo tragico risveglio. Innanzitutto la natura composita del fascismo che se, solo per rimanere nel campo dell'arte, fra le sue fila poteva annoverare all' "ala sinistra" novecentisti bontempelliani, novecentisti sarfattiani, futuristi e architetti razionalisti, nel settore di destra comprendeva gruppi che vedevano come fumo negli occhi il "generoso" mecenatismo di regime dei primi anni Trenta. E se i rondisti e i selvaggi strapaesani rappresentavano in fondo la minoranza dell'intellettualità che dava appoggio al regime, costoro non erano affatto in posizione subordinata in fatto di rappresentatività del sentire profondo del partito fascista, che decisamente spingeva per porre fine prima possibile al regime del mecenatismo di stato e alla possibilità di libera sperimentazione in campo artistico, al fine di imporre come arte di stato un tradizionalistico e piatto figurativismo intrinsecamente più adatto a propagandistiche manipolazioni romano-imperiali.

La seconda ragione è più di tipo politologico e riguarda le dinamiche interne dei regimi autoritario-dittatoriali che generalmente spingono successivamente all'edificazione di sistemi totalitari. Durante i primi anni Trenta la scelta di Mussolini, ritenuti acquisiti il consolidamento della dittatura e la sconfitta delle opposizioni, era stata allargare la base di

---

[112] Si può prendere visione di questi "capolavori" in L. Malvano, *Fascismo e politica dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, che contiene una bella sezione iconografica con alcune delle principali opere scultoree e pittoriche prodotte nel corso del ventennio.

consenso del regime. In quest’operazione il mecenatismo di stato aveva rivestito un ruolo di primaria importanza ed anche in ragione di questa scelta “illuminata” nel campo dell’arte, il regime aveva acquisito un “pieno” di consenso (la mostra del decennale della rivoluzione fascista, vero proprio *trait d’union* fra momento politico di autorappresentazione del regime e ricerca formale artistica, era stata un travolgente successo in termini di partecipazione popolare e di apprezzamenti positivi, anche all’estero). Ma oltre a questo “pieno” non era possibile andare e insistere in questa direzione avrebbe rischiato di minare le fondamenta stesse della dittatura (che senso avrebbe avuto infatti un regime reazionario dove tutti avessero preteso una effettiva libertà espressiva, come era accaduto nel campo dell’arte?). Era perciò necessario mettere a frutto il consenso riscosso e passare ad una successiva fase.

Si trattava quindi ora di dare finalmente ascolto a quanti nel partito, la maggioranza, non avevano mai digerito il mecenatismo di stato, ed apprestarsi alla costruzione di quanto da sempre era stata la teleologia vera e più intima, anche se mai del tutto disvelata, del fascismo e di Mussolini: la costruzione della megamacchina totalitaria, vera e propria traduzione - ma anche simmetrico negativo rovesciamento - nel momento politico di quello che era sempre stato il programma delle avanguardie storiche, il superamento cioè dell’arte nel momento più alto e significativo della *Gesamtkunstwerk*, cioè la totale fusione fra arte e vita.[113] Con una “piccola” differenza. Mentre per le avanguardie storiche, compreso il futurismo, la *Gesamtkunstwerk*, l’opera d’arte totale, aveva il significato del supremo momento creativo attraverso la fusione dell’arte con la vita ma intesa, questa, ancora a livello individuale e non di massa, per il fascismo giunto alla sua maturazione totalitaria, la *Gesamtkunstwerk* politica doveva riguardare sia il superamento dell’arte sia dell’individuo, il quale doveva essere superato e dissolto non per fondersi con un atto creativo da sé stesso determinato ma semplicemente per unirsi

[113] Per comprendere il problema insoluto (ed insolubile) delle avanguardie in cui il superamento dell’arte contiene in sé anche il germe dello svuotamento dell’avanguardia stessa, fondamentali, R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge (Mass.), Belknap, 1968 e P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

passivamente al superindividuale ed olistico momento creativo rappresentato dallo stato totalitario.

Piuttosto come nell'interpretazione benjaminiana secondo cui il fascismo si presenta come il sostituto di un'auraticità messa in crisi dall'entrata in scena dei mezzi di riproduzione meccanica dell'esperienza sensibile (foto e cinematografia *in primis*, secondo Benjamin), l'evidenza storica ci presenta una situazione dove lo stato fascista è l'agente unico, monopolistico e totale del trasferimento, all'interno della megamacchina totalitaria, di un ineliminabile e primigenio momento auratico. In questo senso, l'estetizzazione della politica pur rimanendo il concetto fondamentale per capire il "cuore di tenebra" del fascismo[114] (e anche di quello di tutti i totalitarismi antipolitici, turbocapitalismo finanziario *in primis*, dove il "momento" dell'estetizzazione viene trasferito dallo spazio pubblico - non dalla politica, perché di politica, *de rigueur*, si potrebbe parlare solo in *Res Pvblica* e dove possa essere esercitata una *Vita Activa* - alla adorazione e/o sottomissione al meccanismo di riproduzione del capitale),[115] dà anche ragione - oltre al finale precipitare del fascismo

[114] A. Hewitt, *Fascist Modernism*, cit.

[115] Quando l'estetizzazione e/o il conferimento di auraticità riguarda processi e/o situazioni che vogliono prescindere dal diretto intervento responsabilizzante della *Vita Activa* (totalitarismi politici e totalitarismi economici come l'attuale fase turbo-capitalistica, che potrebbe altrimenti anche essere definita come estetizzazione della non politica, all'insegna delle parole di Tertulliano: "nec ulla magis res aliena quam publica" - nulla ci è più alieno della cosa pubblica), siamo di fronte ad estetizzazioni regressive, come nel caso dell'estetizzazione politica operata dal fascismo. Nello specifico, riguardo l'estetizzazione regressiva del fascismo, anziché di estetizzazione della politica è più corretto parlare di estetizzazione dello spazio pubblico, inteso - come già detto in nota 11 - in maniera puramente geometrico-euclidea e popolato da uomini passivi ed inerti pronti a rispondere estaticamente ai più folli ed irrazionali desiderata dell'autocrate di turno, risposta *perinde ac cadaver* che è il vero *Schwarze Sonne* della *Gesamtkunstwerk* fascista e totalitaria *tout court*. Quando invece l'estetizzazione è volta al conferimento di valore ad ogni situazione che coinvolge l'attiva e piena responsabilità dell'uomo, siamo di fronte ad una vera estetizzazione politica. Al contrario della *Gesamtkunstwerk* fascista, la *Gesamtkunstwerk* della *Res Pvblica* è un' *agorà* popolata da individui responsabili, dialoganti (e *last but not the least, agenti*). E se questa differenza fra la *Gesamtkunstwerk* del fascismo (ma anche della stessa attuale postdemocrazia a guida turbo-capitalistica) e quella della *Res Pvblica* vogliamo concepirla attraverso un raffronto pittorico, si confrontino le

nella guerra dove, come dice Benjamin, la morte stessa è evento spettacolare agli occhi di un'umanità esteticamente fascistizzata e oltre alle necessità meramente propagandistiche e di inquadramento delle masse - della vera e propria ossessione dell'ultima fase del regime per lo stile e per la forma. L'uomo nuovo fascista non solo doveva essere atletico e attendere a tutti i numerosissimi esercizi paramilitari e celebrazioni che infestavano il calendario (come questo dispendio emotivo-fisico-energetico fosse compatibile con il ridotto apporto calorico cui aveva accesso il popolo e con la retorica ufficiale della frugalità alimentare solo Dio lo sa) ma doveva altresì adottare uno stile epistolare più rapido e parlare in modo più diretto abolendo il voi in favore del tu (veramente comiche a questo proposito le circolari staraciane ma meno comiche ed anzi lugubri le vignette a favore del tu che comparvero sui principali quotidiani nazionali, dove di solito il voi veniva fatto giacere sotto una pietra tombale).[116]

E che si trattasse di qualcosa che andava oltre la propaganda ma della realizzazione di qualcosa di più intimo e profondo, la concretizzazione insomma dell'intima pulsione fascista di estetizzazione della politica attraverso la realizzazione di una megamacchina totalitaria volta alla parossistica e geometrica occupazione di tutto lo spazio pubblico, lo apprendiamo dalle fonti interne dello stesso regime, come quando un passo del *Diario di Ciano* ci restituisce un voyeuristico Mussolini che personalmente crea e progetta nei dettagli una sfilata militare e poi, per paura che le sue indicazioni non vengano rispettate alla lettera, si mette a spiare le evoluzioni militari dietro le tende del suo studio.

La surreale e voyeuristica scena del duce che osserva e spia nascosto da pesanti tendaggi è del resto del tutto conforme allo spirito dell'ultima fase del regime prima della guerra, quella cioè dell'alleanza con la Germania. Un'alleanza dove il regime immolò sull'altare di una folle intesa militare

---

metafisiche piazze italiane di De Chirico con la *Scuola di Atene* di Raffaello. Inutile dire da quale dipinto sia rappresentata la *Gesamtkunstwerk* repubblicana.

[116] Sullo stile fascista che il regime voleva inculcare agli italiani e quanto queste pretese di estetizzazione della politica fossero in lancinante contraddizione con le condizioni socioeconomiche dell'Italia del ventennio, cfr. S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.

e della conseguente imitazione dei tratti più bestiali e deteriori dell'alleato nazista (fatta salva, ovviamente, l'efficienza militare tedesca, del tutto irriducibile alla pappagallesca - ma tragica - scopiazzatura ideologica e stilistica operata dal fascismo sul nazismo), quelli che erano stati i (pochi) tratti non del tutto ignobili di solo qualche anno prima.

Difficile in questa ultima evoluzione del regime individuare la vicenda che meglio si presta ad illustrare il rapporto fra arte e fascismo in seguito all'alleanza con la Germania. Se anche in Italia non si giunse alla cosiddetta esposizione dell'*Entartete Kunst* (arte degenerata), e questo soprattutto per merito di Marinetti che si impegnò personalmente presso il duce perché non si ripetesse in Italia questo sconcio,[117] anche sul versante artistico l'Italia non era altro ormai più che una pallida e ridicola caricatura della più forte alleata. (E chi inserire fra l'altro fra gli artisti degenerati? : alla luce dei canoni estetici che calavano ora dalla Germania, secondo i quali tutto ciò che si allontanava da un agiografico e piatto figurativismo era da considerare degenerato, la maggior parte degli artisti che sinceramente in passato avevano accondisceso alle "glorie" del regime sarebbero stati ora da considerare degenerati senza possibilità d'appello. Questo anche per significare lo stato confusionale mentale, culturale e politico in cui in quel periodo piombarono Mussolini e il suo regime).

Il premio Cremona istituito da Farinacci a partire dal '39 costituisce il tentativo più evidente del fascismo di assumere gli stilemi estetici nazionalsocialisti. Ai partecipanti alla rassegna - artisti sempre poco quotati e assolutamente ligi ai diktat del regime - non era concessa alcuna libertà espressiva dovendo essi limitarsi ad illustrare temi e soggetti stabiliti in anticipo. Ad imitazione di quanto in similari mostre veniva fatto in Germania, il tema da illustrare poteva riguardare l'ascolto del discorso del duce - anziché di Hitler - alla radio, tema assegnato alla prima edizione della rassegna nel '39, oppure nell'edizione del '41, la rappresentazione della gioventù del littorio.

Solo per limitarci alla critica estetica di queste due edizioni, nei dipinti del '39, la rappresentazione della auscultazione del discorso del duce viene di solito effettuata ricorrendo ad una pittura esemplata su moduli giotteschi,

---

[117] C. Salaris, *Artecrazia*, cit., pp. 192-211.

con semplici e statiche composizioni di masse umane cui fanno da sfondo scenari naturali che richiamano indeterminate e quasi metafisiche località collinari o montane di un indeterminato centro Italia. Nonostante sia da supporre che non rientrasse nelle intenzioni degli autori, il senso prevalente di queste opere è un senso di attonita e gelida staticità.

Nel '41 con la rappresentazione della gioventù italiana del littorio, ci si volle avvicinare agli stereotipi estetico-razziali ariani. Operazione miseramente fallita, se teniamo conto che il primo classificato di questa edizione è un dipinto dove si vede un gruppo di giovani donne e uomini prima (o dopo, questo non è ben chiaro) dell'esecuzione di esercizi ginnici. Sulle donne nulla di particolare da rilevare mentre è attraverso la rappresentazione dei ragazzi (in pantaloncini da ginnastica e a torso nudo) che si disvela persino l'incapacità imitativa rispetto allo stereotipo razziale tedesco. La muscolatura dei ragazzi, in effetti, è in rilievo ma questa definizione non è quella di corpi abituati a duri esercizi sportivi ma è il triste frutto di una quasi impressionante magrezza; in pratica questi giovani fascisti sono quasi ridotti a pelle e ossa. Addirittura in un torso di un ragazzo che ci volge le spalle rinveniamo i segni del paramorfismo delle scapole alate.[118]

Se non ci fosse da piangere, verrebbe da ironizzare sul fatto che la retorica di regime sulla nazione preparata anche razzialmente e nella umana fisicità alla guerra nulla poteva di fronte alle ristrettezze alimentari del periodo che in maniera così crudele affliggevano il corpo non solo della gioventù ma anche del resto del popolo italiano.

Ma assolutamente nessun sorriso possono strappare gli odiosi e dementi articoli che Pensabene ed Interlandi rovesciavano sulle pagine di "Quadrivio" e de "Il Tevere". Per questi due zelanti interpreti della fase terminale del fascismo nazificato, i nomi più famosi e illustri del novecentismo italiano, come Carrà, De Chirico, De Pisis dovevano essere liquidati come arte inquinata razzialmente (di ispirazione ebraica) e comunque non fascista, internazionalista, in altre parole degenerata; uguale giudizio subiva l'espressionismo della scuola romana; tutti i futuristi, con in testa il per loro incomprensibile e certamente scomodo Marinetti,

---

[118] Il dipinto che illustra questa disgraziata e affamata "Gioventù italiana del Littorio" può essere osservato a pagina 186 di M. S. Stone, *The Patron State,* cit.

venivano gettati fra gli inferi delle forme d'arte verso le quali il fascismo avrebbe dovuto separare decisamente le proprie sorti, come del resto era successo in Germania con l'inclusione fra l'*Entartete Kunst* anche dello stesso pittore espressionista - e nazista - Emil Nolde; stesso destino si sarebbe dovuto riservare all'architettura razionale dei Terragni e dei Libera e poco importa se in un recentissimo passato l'architettura razionale italiana era stata uno dei biglietti da visita che il regime aveva ritenuto di spendere all'estero per dissipare definitivamente la propria fama di anticultura e di brigantaggio politico (istruttivo a tal proposito il già citato episodio di Le Corbusier) e se la relativa libertà espressiva dal punto di vista formale degli artisti italiani era stata al contempo e una esperienza unica nel panorama mondiale del Novecento di un proficuo - anche se pesantemente eterodiretto dal potere politico - rapporto fra arte e potere ed anche un indiscutibile segno - poi smentito miseramente dai fatti - della "normalità" del fascismo rispetto ai regimi liberaldemocratici dell'epoca; regimi i quali, anche in virtù della liberalità dell'inizio degli anni Trenta del fascismo nel campo delle arti, erano stati indotti a considerare lo stesso fascismo solo come una sorta di rude reazione contro il sovversivismo rosso e non certo quella drammatica catastrofe della civiltà che si manifestò in seguito attraverso il tentativo di edificazione della megamacchina totalitaria.

"L'umanità che nei tempi di Omero era oggetto della contemplazione degli dei olimpici, ora lo è per sé stessa. La sua autoalienazione ha raggiunto un tale grado che può vivere la sua autodistruzione come un piacere estetico di prim'ordine". Il giudizio che Benjamin dava sulle pulsioni autodistruttive e suicide indotte dalla estetizzazione della politica in chiave totalitaria operata dal fascismo non furono sopite dalla dipartita dalla storia dei regimi che a questa avevano informato il proprio rapporto con le masse. E se già sarebbe altamente discutibile attribuire al solo defunto regime sovietico l'intento di "politicizzazione dell'arte" (a rigore una radicale politicizzazione dell'arte vollero compiere anche la Germania nazista e la fase terminale del fascismo ma se vogliamo riferirci all'edificazione della megamacchina totalitaria come suprema forma d'arte, allora, in fatto di "estetizzazione della politica", l'ex Unione sovietica e gli analoghi regimi socialisti più o meno appartenenti al blocco sovietico del secondo dopoguerra nulla ebbero da imparare dalla Germania nazista e dall'Italia fascista), non si può nemmeno per assurdo

affermare che le cosiddette moderne liberaldemocrazie siano al riparo dai fantasmi del passato, irrimediabilmente minate come sono dalla loro involuzione poliarchico-postdemocratica a guida turbo-capitalistica. In aggiunta alla comprovata incapacità delle "liberaldemocrazie" di saper ottemperare a livello di efficaci politiche pubbliche ai loro stessi enunciati ideologici e paracosmici (fornire cioè alle popolazioni da questi regimi governate quel *minimum* di libertà, prosperità, cultura ed appartenenza che rendano la vita degna di essere vissuta), la nostra attuale era della iperriproducibilità elettronica, oltre a mettere in radicale discussione le estetiche kantiane in misura ben oltre maggiore di quello che tentarono le avanguardie novecentesche (su un piano meramente estetico non possiamo nemmeno concepire una fusione fra arte e vita perché se l'auraticità aveva secondo Benjamin una sua estrema ridotta nel culto delle stelle del cinema, oltre che naturalmente nella fascistica "estetizzazione della politica", ora con le tecnologie informatiche l'assoluta autonomia dell'immagine risulta da un lato come il definitivo *de profundis* verso i vecchi canoni dell'esegesi estetica e con essi del modo di intendere l'auraticità e dall'altro introduce una assoluta autoreferenzialità tecnologica generatrice di senso ben al di là della agognata e mai veramente raggiunta unione di arte e vita di avanguardistica memoria), è anche percorsa da incubi e fantasmi la cui *aiesthesis* se certamente deve molto alla nuova frontiera elettronica è parimenti debitrice non solo di quella *Æsthetica Fascistica* che per Benjamin rischiava di rendere la fine del mondo uno spettacolo gradevole ma che trae segreta linfa vitale anche da quella *Æsthetica Turbocapitalistica* che ha così tanti tratti comuni con quella del fascismo e di tutti gli altri totalitarismi politici.[119]

---

[119] "Stranamente" la fusione fra arte e vita avviene anche nella rete e con moduli molto simili alla *Gesamtkunstwerk* fascista. Come nel fascismo, anche nella rete il soggetto individuale viene dissolto per essere rimpiazzato da un'olistica superindividualità collettiva che trova la possibilità della sua esistenza e delle sue potenzialità totalitarie attraverso la pervasiva presenza nel Web (mentre nel fascismo questa superindividualità collettiva trova il suo ipostatico inveramento nella comunità passata, presente e futura di tutti coloro che - morti, vivi, o ancora da venire al mondo - si riconoscono nella causa fascista) e la possibilità della sua incontrastabile proteiforme epifania nelle infinite possibilità combinatorie e/o creative messe a disposizione dalle tecnologie informatico-digitali presenti nel Web stesso, possibilità combinatorio-creative che hanno come agente produttore non l'individualità singola che era stata l'artefice/demiurgo dell'arte per secoli prima dell'epoca Internet ma la totalitaria e totalizzante olistica superindividualità collettiva

Per scendere nel concreto: quale inquietante ed eversivo segno estetico unisce il necrofilico e raccapricciante plastinatore Gunther von Hagens al retoricamente efficace *In remembrance of the Wehrmacht*? quale legame con le immagini della vita di Benito Mussolini con sottofondo della canzone *Io* di Gianna Nannini o con il Capitan Harlock,[120] la cui effige e il

---

la cui esistenza è stata resa possibile dalla nascita del Web, vedi l'irrisolvibile crisi del diritto d'autore, spazzato via dall'avvento del cyberspazio (mentre per il fascismo lo strumento tecnico/finalità per realizzare la sua *Gesamtkunstwerk* è il totalitarismo). Sarebbe un errore, però, parlare del Web come dell'ultima e più micidiale frontiera fascismo; il punto è invece interpretare, nel quadro di un mondo dominato dal Web, questo ulteriore fallimento dell'avanguardia - o, se si vuole, dei suoi attuali eredi - alla attuazione della sua *Gesamtkunstwerk* artistica come uno dei passaggi nella dialettica orientata alla nascita di una autentica *Gesamtkunstwerk* politica, la *Gesamtkunstwerk* della *Res Pvblica*, in cui la *Vita Activa* costituisca il momento di sintesi rivoluzionaria di tutte le forze che vogliono abbattere il totalitarismo in tutte le sue varie forme e molteplici travestimenti; un totalitarismo che attualmente trova la sua più perfetta espressione nella apparentemente inarrestabile involuzione delle democrazie rappresentative in poliarchie postdemocratiche a guida turbo-capitalista (e che sembrerebbe trovare anche una sua sinistra metafora nella natura potenzialmente totale e totalitaria del Web), una morte *de facto* della democrazia che ora sta mostrando il suo vero volto nella crisi politico-finanziaria dell'UE che, come un film dell'orrore, sta scorrendo davanti agli occhi degli allibiti (e parlando della Grecia, letteralmente terrorizzati) cittadini - o, meglio, sudditi - europei in questo inizio dell'A.D. MMXII.

[120] Per chi voglia avventurarsi nell'orrore della plastinazione dei corpi umani ad opera dell'ineffabile Ghunther von Hagens, non rimane che cliccare su http://www.bodyworlds.com/en.html .Su You Tube, all'indirizzo http://it.youtube.com/watch?v=rgxth0DbHN0 si possono assistere alle peripezie, con incisiva colonna sonora, della Whermacht. Puro straniamento (garantito) presso http://www.youtube.com/watch?v=YenCR6agbpw, dove la canzone *Io* interpretata da Gianna Nannini fa da tappeto musicale a foto dell' "indimenticabile" duce degli italiani. Infine, presso http://www.youtube.com/watch?v=P4xLj7VL-GM il Capitan Harlock, il pirata spaziale idolo dei bimbi italiani di qualche lustro fa, viene arruolato, con tanto di suo motivetto da Zecchino d'Oro, nell'estrema destra fascista. Una nota metodologica. Vista la volatilità delle fonti internet, tutti questi siti e/o video musicali sono stati debitamente "scaricati" presso l'Archivio Storico Digitale Massimo Morigi-Stefano Salmi e perciò devono essere considerati fonti primarie a tutti gli effetti.

jingle italiano del manga animato giapponese è impiegato come veicolo di promozione politica da un gruppo xenofobo di estrema destra? (e innumeri altri esempi di inquietanti presenze internettiane a cavallo fra culto della morte e/o politica estremistica di estrema destra e nuova *aiesthesis* potrebbero essere fatte).[121]

Verrebbe facile rispondere che sebbene attraverso altre vie rispetto a quelle temute da Benjamin (la vittoria del fascismo), alla fine l'estetizzione della politica sta prendendo la sua rivincita e prima dimorando e poi risalendo attraverso i nervi virtual-internettiani delle moderne "liberaldemocrazie", si appresta oggi a colpire con un colpo mortale questi sfiancati regimi liberaldemocratici che, se un merito storico gli si può attribuire, seppero a suo tempo resistere alla sfide portate dagli espliciti totalitarismi politici ma che ora non sanno - perché non possono opporsi alla loro intima degenerativa mutazione in postdemocrazie poliarchiche e turbocapitalistiche - dare un senso alla vita - ed anche una prospettiva di vita puramente biologica, vedi l'odierno caso della Grecia - alle popolazioni da esse governate.

Ma sarebbe una risposta con una analisi giusta (la "trionfale sventura"[122] che illuminerebbe la civiltà giudaico-cristiana con la definitiva vittoria di

---

[121] Un ultimo clic. All'indirizzo http://www.francocenerelli.com/antologia/artenaz.htm incontriamo il sito "L'arte nazionalsocialista - L'estetica al potere". E così, visitando questo sito, ovunque seguiti da un ipnotico motivetto arpeggiato stile musica medievale, possiamo ammirare le "migliori" opere di Sepp Hilz, Werner Peiner, Oscar Martin Amorbach, Adolf Ziegler, Konrad Hommel, Arno Breker e altri. In altre parole, di tutti i maggiori pittori e scultori preferiti da Hitler per la creazione della sua arte nazista. La lettura dei commenti alle opere ingenera l'impressione che il sito prenda - seppur gelidamente - le distanze dalle stesse e dal nazismo. In realtà, proprio in ragione della indiscutibile raffinatezza estetica del sito, che fa sì che il giudizio positivo del visitatore su come formalmente sono presentate le opere si riverberi subliminalmente anche su queste, siamo in presenza di una sottile apologia del nazionalsocialismo e della sua arte. *Æsthetica Fascistica* quindi, allo stato puro, anche se abilmente dissimulata.

[122] "L'illuminismo, nel senso più ampio di pensiero in continuo progresso, ha perseguito da sempre l'obiettivo di togliere agli uomini la paura e di renderli padroni. Ma la terra interamente illuminata splende all'insegna di trionfale sventura. Il programma dell'illuminismo era di liberare il mondo dalla magia. Esso si proponeva

di dissolvere e di rovesciare l’immaginazione con la scienza. Bacone, ‘il padre della filosofia sperimentale’ (Voltaire, *Lettres Philosophique*, in *Œuvres complète*, Garnier, 1879, vol. XII, p.118), ha già raccolto i vari motivi. […] Il sapere, che è potere, non conosce limiti, né all’asservimento delle creature, né nella sua docile acquiescenza ai signori del mondo. Esso è a disposizione, come di tutti gli scopi dell’economia borghese, nella fabbrica e sul campo di battaglia, così di tutti gli operatori senza riguardo alla loro origine. I re non dispongono della tecnica più direttamente di quanto ne dispongano i mercanti: essa è democratica come il sistema economico in cui si sviluppa. La tecnica è l’essenza di questo sapere. Esso non tende, sia nell’Occidente sia nell’Oriente, a concetti e ad immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro, al capitale privato o statale. Tutte le scoperte che riserva ancora secondo Bacone, sono a loro volta solo strumenti: la radio come stampa sublimata, il caccia come artiglieria più efficiente, la teleguida come bussola più sicura. Ciò che gli uomini vogliono apprendere dalla natura, è come utilizzarla ai fini del dominio integrale della natura e degli uomini. Non c’è altro che tenga. Privo di riguardi verso se stesso, l’illuminismo ha bruciato anche l’ultimo resto della propria autocoscienza. Solo il pensiero che fa violenza a se stesso è abbastanza duro per infrangere i miti. Davanti all’odierno trionfo del “senso dei fatti” anche il credo nominalistico di Bacone sarebbe sospetto di metafisica, e cadrebbe sotto l’accusa di vanità che egli stesso formulò contro la scolastica. Potere e conoscenza sono sinonimi (Cfr. Bacone, *Novum Organum,* in *op.cit.*, vol. XIV, p.31). La sterile felicità di conoscere è lasciva per Bacone come per Lutero. Ciò che importa non è quella soddisfazione che gli uomini chiamano verità, ma l’*operation*, il procedimento efficace; non in ‘discorsi plausibili, edificanti, dignitosi o pieni di effetto, o in pretesi argomenti evidenti, ma nell’operosità e nel lavoro, e nella scoperta di particolari prima sconosciuti per un miglior equipaggiamento e aiuto nella vita’, è ‘il vero scopo e ufficio della scienza’ (Id., *Valerius Terminus, of the Interpretation of Nature, Miscellaneous Tracts,* in *op. cit*., vol. I, p. 281). Non ci dev’essere alcun mistero, ma neppure il desiderio della sua rivelazione. […] E quando l’illuminismo può svilupparsi indisturbato da ogni pressione esterna, non c’è più freno. Alle sue stesse idee sui diritti degli uomini finisce per toccare la sorte dei vecchi universali. Ad ogni resistenza spirituale che esso incontra, la sua forza non fa che aumentare (Cfr. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, II, pp. 410 sgg). Ciò deriva dal fatto che l’illumimismo riconosce se stesso anche nei miti. Quali che siano i miti a cui ricorre la resistenza, per il solo fatto di diventare, in questo conflitto, argomenti, rendono omaggio al principio della razionalità analitica che essi rimproverano all’illuminismo. L’illuminismo è totalitario.” (Max Horkheimer, Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, *Dialettica dell’illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 11-14). Secondo la *Dialettica dell’illuminismo*, dopo il trionfo storico del programma di razionalizzazione della vita umana del movimento dei lumi, “la terra interamente illuminata splende all’insegna di trionfale sventura”, dominata da una nefasta ragione strumentale, totalitaria nell’essenza e nel sue conseguenze politico-culturali. Tuttavia, pur concordando con la Teoria critica della Scuola di Francoforte

in merito al fallimento storico delle classe operaia nell'operare come agente storico della rivoluzione e del rovesciamento del sistema capitalistico, questo non significa che una teoria e una prassi di liberazione che abbia come leva di Archimede l'evidenza empirica della pulsione dell'uomo a sconfiggere il suo destino mortale debba scontare la stessa parabola antiumanistica dei totalitarismi politici e/o economici, dove questa pulsione trova soddisfazione in "megamacchine totalitarie" sulle quali riversare e deviare l'ineliminabile bisogno auratico di sacro e che un "cattivo" illuminismo strumentale ha finora paracosmicamente deviato su di sé (trasformandosi da mezzo di liberazione a fine ultimo da perseguire) e sulle sue successive evoluzioni ideologiche e politiche (il marxismo meccanicamente e non dialetticamente inteso e i vari socialismi reali del XX secolo). Un autentico e non deviato bisogno di sacro trova invece la sua realizzazione attraverso la realizzazione di una *Vita Activa* che non preveda per il suo conseguimento paradisi ultraterreni (le attuali religioni positive) né paradisi di falangi di lavoratori tutti uguali nel possesso sociale dei mezzi di produzione e nella possibilità di consumo (il generoso e grande errore di Marx, per il quale se il proletariato fosse riuscito ad imporre questo programma avrebbe liberato l'umanità intera mentre, invece, l'avrebbe abolita riducendola ad un solo tipo umano; un'utopia, questa di Karl Marx, comunque non solo generosa ma, soprattutto, euristicamente fondativa per la filosofia politica e per la politica *tout court*) e nemmeno, ancor peggio, poggiarsi su un definitivo divorzio dalla storia ed allo stolido e fideistico attaccamento a vuote metafisiche basate su miti di supremazia razziale e/o di gruppo, un uomo uniformato non in base all'eguaglianza delle fortune economiche ma dall'adorazione estatica e paralizzante verso l'autocrate totalitario (fascismo, nazismo e, per eterogenesi dei fini, anche i regimi comunisti storicamente realizzati, nonostante la seppur generosa - e ripetiamo *fondativa* - utopia di Marx della dittatura del proletariato) ma, molto più direttamente e non attraverso ipostatiche mediazioni, la diretta ricerca da parte di ogni uomo di una gloria terrena nell'ambito di una *polis* il cui patto costitutivo sia appunto il raggiungimento di questo scopo fra i suoi membri e quindi, di rimbalzo, anche per sé stessa. Questo, e non altro, è autentica "estetizzazione della politica" e questo e non altro, è il modo per preservare la parte progressiva della dialettica dell'illuminismo e per rigettare i frutti tossici di quella parte avvelenata del razionalismo strumentale dell'illuminismo che non conosceva (e non conosce) né le ragioni del cuore ma nemmeno quelle della ragione stessa e che ha fatto sì che il razionalismo uscito vittorioso dall'illuminismo abbia prodotto quella disumanizzazione e depauperamento culturale-antropologico che ha fatto strada (e fa tuttora strada) ai fascismi storici - come ben sapevano Horkheimer e Adorno - e, anche, all'attuale postdemocrazia a guida turbo-capitalistica. Che ha fatto strada, in altre parole, allo *Schwarze Sonne* dell'estetizzazione regressiva, contro la quale si è sempre dialetticamente contrapposto il caldo sole bianco della concreta e reale estetizzazione della politica volta alla realizzazione, *hic et nunc* e non delegata a nessuna metafisica ed ipostatica intermediazione, di un'autentica *Vita Activa*.

un' *aiesthesis* svincolata, attraverso l' iperriproducibilità elettronica, dalle forme di produzione e controllo tradizionali e con unico punto di riferimento la *Gesamtkunstwerk* fascistico-turbocapitalista dominata da pulsione estetiche autodistruttive e di eliminazione dalla faccia della terra del *bios politikos*, una condizione dell'umanità in cui la cupa postmodernistica cacotopia di Fukuyama di fine della storia e del trionfo dell'uomo-cane sembrerebbe, al confronto, il paradiso terrestre - mentre in realtà non ne è che la stupida e subliminale promozione) ma dove il suo racconto non riesce ad evitare la forma della pseudoprofezia autorealizzante in cui tutti i protagonisti sono consegnati con gelida staticità ad un ruolo fisso per sempre assegnato dal destino (metafisici spazi geometrici euclidei riempiti da surreali e rigidamente cadaverici soldatini di piombo la cui subordinazione deriverebbe direttamente dalla legge di natura piuttosto che dalla storia, è il nucleo della *Weltanschauung* fascistico-totalitaria e l'obiettivo finale della sua *Gesamtkunstwerk* politica); una profezia autorealizzante e per giunta anche del tutto cieca sul passato e sul presente, visto che le perduranti estetizzazioni fascistico-turbocapitalistiche a danno delle democrazie rappresentative - contro le quali si è ormai di fatto operato un totale svuotamento e trasferimento della loro residua carica di estetizzazione politica e forza auratica nel corpo del rampante turbocapitalismo finanziario - altro non sono che solo una fase, negativa nel presente ma ricca di infinite ed imprevedibili potenzialità nel futuro, di quel *reale* e non metafisico scontro dialettico fra estetizzazioni regressive e quelle progressive basate sull'anelito del *bios politikos* ad un autentica e piena gloria terrena e non delegata per interposta persona all'autocrate di turno e ai totalitari sistemi economici e politici che lo sostengono.

"Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/traforati dal veemente oblio eterno". Con un oblio eterno non accettato passivamente, trasfigurato dall'amore fraterno e la cui ineluttabilità ci trasmette il senso drammatico (ed eticamente denso) della condizione umana, si concludeva l' *aiesthesis* e la vita di Filippo Tommaso Marinetti. L'*Angelus Novus* trascinato lontano dall'umanità che vorrebbe soccorrere da un impetuoso vento contro cui non può opporsi è, in un certo senso, il sigillo tragico della vita di Walter Benjamin spesa per

l'utopia. Forse non tutte le estetizzazioni della vita e della politica sono malvagie e dell'utopia condividono il destino e la profonda moralità.[123]

---

[123] Una moralità ed anche un'intrinseca tragicità e bellezza profondamente riecheggiate dalle parole di Hannah Arendt riguardo la fenomenologia della *Vita Activa*: "Mentre la forza del processo di produzione è interamente assorbita dal prodotto finito in cui si esaurisce, la forza del processo di azione non si esaurisce mai in un singolo gesto ma, al contrario, può accrescersi mentre le sue conseguenze si moltiplicano; ciò che dura nel dominio delle cose umane è costituito da questi processi, e la loro durata è tanto illimitata, tanto indipendente dalla deteriorabilità dei materiali e dalla moralità degli uomini quanto la durata della stessa umanità. La ragione per cui non siamo in grado di predire con certezza la riuscita e la fine di ogni azione è semplicemente che l'azione non ha fine. Il processo di un singolo atto può veramente durare nel tempo finché non giunge a un termine lo stesso genere umano. Che le azioni posseggano una così enorme capacità di durata, superiore a quella di qualsiasi altro prodotto umano, potrebbe esser ragione d'orgoglio se gli uomini riuscissero a sopportare il suo fardello, il fardello dell'irreversibilità e dell'imprevedibilità, da cui il processo dell'azione trae la sua vera forza. Che questo sia impossibile, gli uomini lo hanno sempre saputo. Sanno che chi agisce non sa mai ciò che sta facendo e diventa sempre "colpevole" delle conseguenze che non ha mai inteso provocare o nemmeno ha previste, che, per quanto disastrose e inaspettate siano le conseguenze del suo gesto, non può annullarle, che il processo cui dà avvio non si consuma mai inequivocabilmente in un singolo gesto o evento, e che il suo vero significato non si rivela mai all'attore, ma solo allo sguardo retrospettivo dello storico che non agisce. Tutto ciò sarebbe sufficiente a farci voltar le spalle con disperazione alla sfera delle cose umane, e a disprezzare la facoltà umana della libertà che, producendo l'intrico delle relazioni umane, sembra impigliarvi a tal punto chi la produce da farlo apparire molto più la vittima passiva che non l'autore e il realizzatore di ciò che fa. Non c'è campo (non nel lavoro, soggetto alla necessità di vita, né nella fabbricazione, dipendente da materiali dati) dove l'uomo appaia meno libero che in quelle facoltà la cui vera essenza è la libertà, e in quella dimensione che non deve la sua esistenza a nessuno e a nulla se non all'uomo. È in armonia con la grande tradizione del pensiero occidentale pensare in questa prospettiva: accusare la libertà di adescare l'uomo e di abbandonarlo nelle necessità, condannare l'azione, l'inizio spontaneo di qualcosa di nuovo perché i suoi risultati cadono in una rete predeterminata di relazioni, trascinando invariabilmente con sé l'agente, che sembra mancare la realizzazione della sua libertà nel momento stesso in cui ne fa uso. La sola salvezza da questo genere sembra risiedere nel non-agire, nell'astensione dall'intera sfera delle faccende umane come solo mezzo per salvare la propria sovranità e integrità personali. […] [Ma il solo] rimedio contro l'irreversibilità e l'imprevedibilità del processo avviato dall'azione non scaturisce da un'altra facoltà superiore ma è una delle potenzialità dell'azione stessa. La redenzione possibile dall'aporia dell'irreversibilità - non riuscire a disfare ciò che si è fatto anche se non si sapeva, e non si poteva sapere, che cosa si stesse facendo - è nella facoltà di

perdonare. […] Senza essere perdonati, liberati dalle conseguenze di ciò che abbiamo fatto, la nostra capacità di agire sarebbe per così dire confinata a un singolo gesto da cui non potremmo mai riprenderci; rimarremmo per sempre vittime delle sue conseguenze, come l'apprendista stregone che non aveva la formula magica per rompere l'incantesimo. […] Il perdono è l'esatto opposto della vendetta, che consiste nel reagire contro un'offesa originale, e lungi dal porre un termine alle conseguenze del primo errore, lega ognuno al processo, permettendo alla reazione a catena implicita in ogni azione di imboccare un corso sfrenato. Diversamente dalla vendetta, che è la naturale, automatica reazione alla trasgressione e che per effetto dell'irreversibilità del processo dell'agire può essere prevista e anche calcolata, l'atto del perdonare non può mai essere previsto; è la sola reazione che agisca in maniera inaspettata e che ha quindi in sé, pur essendo una reazione, qualcosa del carattere originale dell'azione. Perdonare, in altre parole, è la sola reazione, che non si limita a re-agire, ma agisce in maniera nuova e inaspettata. La libertà contenuta nell'insegnamento di Gesù è la libertà dalla vendetta che imprigiona chi fa e chi soffre nell'automatismo implacabile del processo dell'azione, che non ha in sé alcuna tendenza a finire. […] Il corso della vita umana diretto verso la morte, condurrebbe inevitabilmente ogni essere umano alla rovina e alla distruzione se non fosse per la facoltà di interromperlo e di iniziare qualcosa di nuovo, una facoltà che è inerente all'azione, e ci ricorda in permanenza che gli uomini, anche se devono morire, non sono nati per morire ma per incominciare. Tuttavia, proprio come, dal punto di vista della natura, il movimento rettilineo del corso della vita dell'uomo tra la nascita e la morte sembra una peculiare deviazione dalla comune regola naturale del movimento ciclico, così l'azione, dal punto di vista dei processi automatici che sembrano determinare il corso del mondo, assomiglia a un miracolo. Nel linguaggio della scienza naturale, essa è 'l'improbabilità infinita che si verifica regolarmente'. L'azione è in effetti l'unica facoltà dell'uomo capace di operare miracoli, come Gesù di Nazareth - la cui comprensione di questa facoltà può essere paragonata per la sua originalità senza precedenti alla comprensione socratica della possibilità del pensiero - doveva sapere benissimo, quando paragonava il potere di perdonare al potere più generale di far miracoli, ponendoli allo stesso livello e alla portata dell'uomo. Il miracolo che preserva il mondo, la sfera delle faccende umane, dalla sua normale, "naturale" rovina è in definitiva il fatto della natalità, in cui è ontologicamente radicata la facoltà di agire. È, in altre parole, la nascita di nuovi uomini e il nuovo inizio, l'azione di cui essi sono capaci in virtù dell'essere nati. Solo la piena esperienza di questa facoltà può conferire alle cose umane fede e speranza, le due essenziali caratteristiche dell'esperienza umana che l'antichità greca ignorò completamente. È questa fede e speranza nel mondo che trova forse la sua più gloriosa e efficace espressione nelle poche parole con cui il vangelo annunciò la "lieta novella" dell'avvento: 'Un bambino è nato fra noi'." (Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 2011, pp. 172-182). "Vibra a lunghe corde tese che i proiettili strimpellano la/voluttuosa prima linea di

combattimento ed è una tuonante/cattedrale coricata a implorare Gesù con schianti di petti/lacerati/Saremo siamo le inginocchiate mitragliatrici a canne palpitanti di/ Preghiere/Bacio ribaciare le armi chiodate di mille mille mille cuori tutti/ traforati dal veemente oblio eterno." È del *bios politikos* non cercare metafisici paradisi terrestri o rifugiarsi in comode ideologie politiche ma conoscere che la morte si combatte solo con continui nuovi inizi, nuovi errori e perdoni e nuove lacrime. Il Benjamin-Angelus Novus e l'ultimo Marinetti di Bellagio questo lo sapevano bene e ciò li accomuna a quell'ininterrotta schiera di nuovi uomini (non uomini nuovi) in cui l'estetizzazione della politica altro non significa che compiere il miracolo (ma alla portata di chiunque l'abbia veramente inteso) di sconfiggere la morte non attraverso vuote fantasticherie ma con l' azione con gli uomini e fra gli uomini animati da un'inestinguibile spinta verso la lucente eterna rinascita della *Vita Activa*.

Devo molto
a quelli che non amo.

Il sollievo con cui accetto
che siano più vicini a un altro.

La gioia di non essere io
il lupo dei loro agnelli.

Mi sento in pace con loro
e in libertà con loro,
e questo l'amore non può darlo,
né riesce a toglierlo.

Non li aspetto
dalla porta alla finestra.
Paziente
quasi come una meridiana,
capisco
ciò che l'amore non capisce,
perdono
ciò che l'amore non perdonerebbe mai.

Da un incontro a una lettera
passa non un'eternità,
ma solo qualche giorno o settimana.

I viaggi con loro vanno sempre bene,
i concerti sono ascoltati fino in fondo, le cattedrali visitate, i paesaggi nitidi.

E quando ci separano
sette monti e fiumi,
sono monti e fiumi
che trovi su ogni atlante.

È merito loro
se vivo in tre dimensioni,
in uno spazio non lirico e non retorico, con un orizzonte vero, perché mobile.

Loro stessi non sanno
quanto portano nelle mani vuote.

“Non devo loro nulla” -
direbbe l'amore
su questa questione aperta.

Wislawa Szymborska, *Ringraziamento*

REPVBLICANISMVS GEOPOLITICVS FONTES ORIGINES ET VIA

Seguono ora link sul ‘Repubblicanesimo Geopolitico’, dottrina politologica e filosofico-politica elaborata negli ultimi anni dall’ autore dei paper copia-incollati nelle precedenti pagine di questo file. In questi precedenti paper era stato messo a fuoco, fra le altre cose, un nuovo tipo di repubblicanesimo profondamente debitore delle suggestioni dell’estetizzazione della politica, con le sue luci delle avanguardie artistiche e con le sue terribili ombre dei regimi totalitari, così come si era manifestata nel corso del Novecento (il numero della nota a piè di pagina che all’inizio di ogni nuovo paper non riparte da 1 ma aggiunge 1 all’ultimo numero di nota del precedente paper pur essendo dovuto ad un automatismo del copia-incolla è, se vogliamo, anche un accidente altamente simbolico del filo rosso, fra riflessioni sul repubblicanesimo e sulla estetizzazione della politica, che attraversa tutti questi interventi). Il ‘Repubblicanesimo Geopolitico’ raccoglie queste suggestioni ed intende innestarle nel tronco della tradizione realista della Geopolitica. Un realismo politico quello del ‘Repubblicanesimo geopolitico’ che però, rinnovato dalla scuola costruttivista delle relazioni internazionali (Alexander Wendt), pone in primo piano una spazialità non solo geografica ma anche di natura mentale, rappresentativa e culturale (in fondo la moderna noopolitik non è che una riscrittura postmoderna dell’estetizzazione della politica novecentesca) e che, proprio perché strettamente vincolato in senso machiavelliano all’effettualità, rifiuta con irrisione tutte le ingenue, quando non interessate, visioni liberal-neopositivistiche alla Popper e si riallaccia direttamente ai grandi pensatori dialettici Hegel e Marx (da questo punto di vista, il ‘Repubblicanesimo geopolitico’ si distacca drasticamente da tutte le vulgate neomarxiste: in primo luogo perché integralmente dialettico, in secondo luogo perché non cerca surrogati salvifici alla classe operaia ma individua, sulla scia di Gianfranco La Grassa, negli agenti strategici interni ed internazionali gli autentici operatori dell’evoluzione delle società capitalistiche – ma a differenza della versione lagrassiana del marxismo, il ‘Repubblicanesimo

geopolitico' si tiene ben stretta, ed intende ulteriormente sviluppare, la visione dialettica hegelo-marxiana della realtà). Possiamo così affermare che generare una profonda dialettica fra realismo politico e le mai sopite pulsioni verso l'estetizzazione della politica (impresa alla quale fu dedicata la vita del più grande rappresentante della filosofia politica del Novecento, Hannah Arendt, alla quale però fece sempre velo la sua formazione kantiana) sia il compito che si prefigge il 'Repubblicanesimo Geopolitico'. Un repubblicanesimo, quello geopolitico, che ha pertanto definitivamente abbandonato una visione della libertà intesa come non dominio che ha segnato – ed estenuato – le ormai vecchie ed attardate vulgate del neorepubblicaneismo e che è invece fermamente indirizzato alla realizzazione di una autentica, profonda ed intima Vita Activa.

Massimo Morigi – Ravenna, 8 ottobre 2014

I link:

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_377

https://ia801405.us.archive.org/9/items/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_377/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMittoMassimoMorigiVitaActivaUcrainaRussiaPutin.pdf

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_611

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildRepubblicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigi

https://ia902305.us.archive.org/18/items/GeopoliticvsChildRepubblicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigi/GeopoliticvsChildRepubblicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigiRussiaPutinRepublicanismvs.pdf

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildRepubblicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigi_320

https://archive.org/details/RepubblicanesimoGeopoliticoDemocraziaPuraRepubblicanesimoMarxMassimo

---

https://ia801401.us.archive.org/20/items/RepubblicanesimoGeopoliticoDemocraziaPuraRepubblicanesimoMarxMassimo/RepubblicanesimoGeopoliticoDemocraziaPuraRepubblicanesimoMarxMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_308

https://ia802306.us.archive.org/0/items/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMitto_308/GeopoliticvsChildSiveRepublicanismvsGeopoliticvsAmicisEtHostibvsMittoMassimoMorigiVitaActivaMarxismo.pdf

https://archive.org/details/ProNovaRePvblicaAedificandaAmicisMittorepubblicanesimo

https://ia801405.us.archive.org/3/items/ProNovaRePvblicaAedificandaAmicisMittorepubblicanesimo/ProNovaRePvblicaAedificandaAmicisMittorepubblicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/RepubblicanesimoGeopoliticoProvaMassimoMorigi.pdf

https://ia801405.us.archive.org/2/items/RepubblicanesimoGeopoliticoProvaMassimoMorigi.pdf/RepubblicanesimoGeopoliticoProvaMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/GeopoliticvsChildRepubblicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigiRussia

https://ia601404.us.archive.org/10/items/GeopoliticvsChildRepubblicanesimoGeopoliticoUcrainaMassimoMorigiRussia/GeopoliticvschildrepubblicanesimogeopoliticoucrainamassimomorigirussiaMarxismo.pdf

https://archive.org/details/RepubblicanesimoGeopoliticoRepublicanismoGeopoliticoGeopolitical

https://ia902300.us.archive.org/8/items/RepubblicanesimoGeopoliticoRepublicanismoGeopoliticoGeopolitical/RepubblicanesimoGeopoliticoGeopoliticalRepublicanismGeopolitischeRepublikanismusGeopoliticusRepublicanismusRepubblicanesimoRepublicanismRepublikanismusRepublicanismusMassimoMorigi.pdf

---

https://archive.org/details/Geopoliticalrepublicanism.pdfMassimoMorigi.pdf

https://ia802305.us.archive.org/27/items/Geopoliticalrepublicanism.pdfMassimoMorigi.pdf/Geopoliticalrepublicanism.pdfMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/GeopoliticalRepublicanism

https://ia600609.us.archive.org/2/items/GeopoliticalRepublicanism/GeopoliticalRepublicanism.pdf

https://archive.org/details/GeopoliticalRepublicanismMassimoMorigi

https://ia600704.us.archive.org/8/items/GeopoliticalRepublicanismMassimoMorigi/GeopoliticalRepublicanismMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/GeopolitischeRepublikanismus

https://ia600604.us.archive.org/25/items/GeopolitischeRepublikanismus/GeopolitischeRepublikanismus.pdf

https://archive.org/details/GeopolitischeRepublikanismusMassimoMorigi

https://ia600700.us.archive.org/35/items/GeopolitischeRepublikanismusMassimoMorigi/GeopolitischeRepublikanismusMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/RpublicanismeGopolitique

https://ia700603.us.archive.org/26/items/RpublicanismeGopolitique/RpublicanismeGopolitique.pdf

https://archive.org/details/RepubblicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi

https://ia601203.us.archive.org/12/items/RepubblicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi/RepubblicanesimoGeopoliticoMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/RepublicanismeGeopolitiqueMassimoMorigi

https://ia600508.us.archive.org/28/items/RepublicanismeGeopolitiqueMassimoMorigi/RepublicanismeGeopolitiqueMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/RepublicanismoGeopolitico

---

https://ia700405.us.archive.org/21/items/RepublicanismoGeopolitico/RepublicanismoGeopolitico.pdf

https://archive.org/details/RepublicanismoGeopoliticoMassimoMorigi

https://ia701205.us.archive.org/28/items/RepublicanismoGeopoliticoMassimoMorigi/RepublicanismoGeopoliticoMassimoMorigi.pdf

https://archive.org/details/RepubblicanesimoGeopoliticoProva

https://archive.org/details/RepubblicanesimoGeopoliticoRepubblicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.doc

https://archive.org/details/RepubblicanesimoGeopoliticoRepubblicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.pdf

https://ia601403.us.archive.org/29/items/RepubblicanesimoGeopoliticoRepubblicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.pdf/RepubblicanesimoGeopoliticoRepubblicanesimoProvaMassimoMorigiKarlMarx.pdf

----